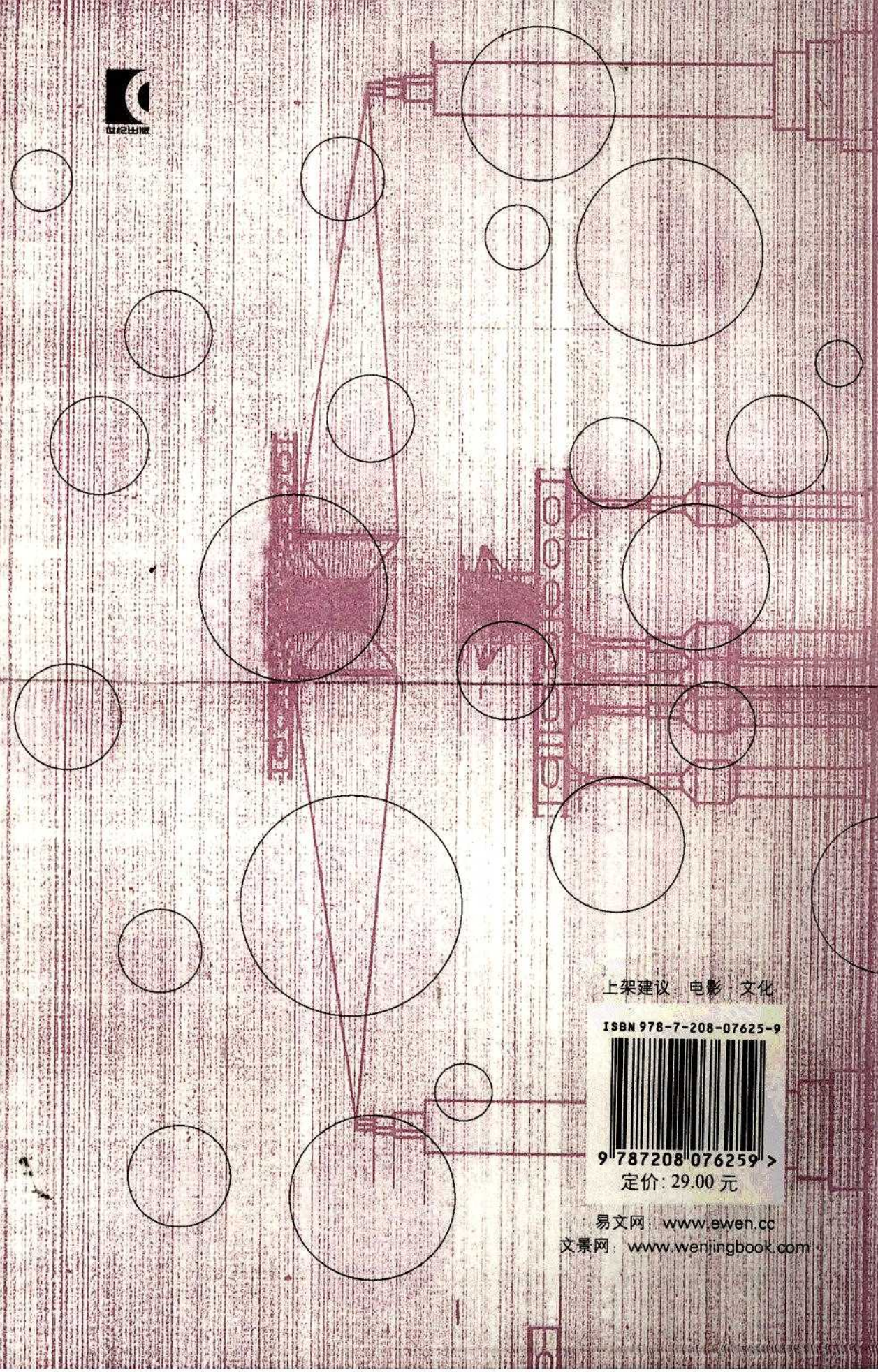
电影馆 · Movie 焦雄屏 主编

电影导演论电影

Le cinéma et la mise en scène

[法] 雅克·奥蒙
[Jacques Aumont] 著
车琳 译

世纪出版集团 上海人民出版社



上架建议：电影 · 文化

ISBN 978-7-208-07625-9

9 787208 076259 >

定价：29.00 元

易文网：www.ewen.cc

文景网：www.wenjingbook.com

电影导演论电影

Le cinéma et la mise en scène

[法] 雅克·奥蒙

[Jacques Aumont] 著

车琳 译

世纪出版集团 上海人民出版社

图书在版编目（CIP）数据

电影导演论电影／（法）奥蒙（Aumont，J.）著；车琳译．—上海：上海人民出版社，2008
（电影馆）
ISBN 978-7-208-07625-9

Ⅰ．电… Ⅱ．①奥…②车… Ⅲ．电影理论 Ⅳ．J90

中国版本图书馆CIP数据核字（2007）第197424号

策　　划　席云舒
责任编辑　王志钧
设　　计　朱　镕

世纪文景

电影导演论电影
[法] 雅克·奥蒙　著
车　琳　译

出版　世纪出版集团　上海人民出版社
（200001 上海福建中路193号 www.ewen.cc）
出品　世纪出版股份有限公司　北京世纪文景文化传播有限公司
（100027 北京朝阳区幸福一村甲55号4层）
发行　世纪出版股份有限公司发行中心
印刷　三河市汇鑫印务有限公司
开本　635×965 毫米　1/16
印张　16.5
插页　2
字数　167,000
版次　2008年1月第1版
印次　2008年1月第1次印刷
ISBN　978-7-208-07625-9/G·1225
定价　29.00元

本书论述了世界电影史上最著名且最具个人风格的导演，是对电影导演的作品和他们的电影理论之间的关系的一个系统考察。

本书分为四部分：理论家理论；现象与影像，现实与书写；电影机器与社会作用；电影艺术与创作。作者认为，在电影的制作过程中，许多导演都形成了自己的理论，这些理论，根据它们的系统化、创新和扩展程度的不同，也会显得大相径庭。但希区柯克、帕索里尼、布莱松等导演本人及其作品已经成为这些理论的化身。

作者将导演们的理论阐述和他们的作品风格、模式两相比较，由此引出种种值得深入探讨的电影问题。

雅克·奥蒙 [Jacques Aumont]

法国巴黎第三大学教授，西方著名电影批评家。

目录

	绪论	1
第一章	**理论家之理论**	
第一节	创造理念	14
	布莱松与“期遇”	14
	维尔托夫和“间歇”	18
	爱森斯坦与理性蒙太奇	22
	帕索里尼和“流述”	27
第二节	思考命题	33
	塔尔科夫斯基：雕刻时光	34
	爱浦斯坦：创作时间	40
第三节	建立体系	47
	爱森斯坦：体系创建者	47
	布莱松和电影术	54
第二章	**现象与影像，现实与书写**	
第一节	影像与现象	65
	语言与视像：戈达尔	65
	电影与绘画：侯麦	71

	自然与绝对：塔尔科夫斯基	75
	视觉与视觉：布拉克哈格	78
	影像与影像：弗兰普顿、夏里兹、库比尔卡	81
第二节	**视觉与现实**	84
	自动书写的现实：帕索里尼	85
	重新思考过的现实：爱浦斯坦	86
	被揭示的现实：维尔托夫、格里尔逊、伊高扬	89
	“事实如此”：罗西里尼、斯特劳布	93
	现实主义：法斯宾德	95
第三节	**写作与风格**	99
	杜拉斯：写作	101
	阿斯特吕克：从场面调度到摄影机笔论	104
	希区柯克：“悬念”是重要的形式	106
	潘林宣：“对位”句法	110
	吉亚尼谦、弗莱舍：重新组合	112
第四节	**诗意电影**	114
	流动的镜头感：让·爱浦斯坦	114
	帕索里尼：“诗意电影”	117
	谷克多（和布莱松）：诗歌精神	120
第三章	**电影机器与社会作用**	
第一节	表演与观众：效用性	127
	情绪参与：希区柯克与悬念	127

实质参与：爱森斯坦与“陶醉” 131
立即行动：法斯宾德的观众理论 134

第二节 社会责任 140
共和国理念的电影导演：格里尔松 141
为社会真理而服务的电影导演：维尔托夫 145
教育性思想：罗西里尼 149
第三世界的政治观：罗沙 154

第三节 电影乌托邦 156
法斯宾德：电影帮助人们生活 156
帕索里尼：诗歌乌托邦 159
塔尔科夫斯基：艺术为大众 164
斯特劳布：现实就是乌托邦 166
杜拉斯：“让电影完蛋吧” 169
戈达尔：退化即拯救 171

第四章 电影艺术与创作

第一节 电影与其他艺术 180
侯麦：论古典时期的必要性 180
论电影的优势：克莱尔、塔尔科夫斯基 186
论电影是艺术的综合：爱森斯坦、戈达尔、拉武·鲁兹 189

第二节 创作者，艺术家 195
什么是“电影艺术家”？ 195

	艺术家：塔尔科夫斯基、谷克多等	198
	作者策略：特吕弗	202
	作者论：法斯宾德、伯格曼	204
第三节	**电影制作**	207
	实验派的“拼凑艺术”	207
	电影产业化：李维斯、普多夫金	209
	手工艺：斯特劳布、杜拉斯、穆莱	214
第四节	**实验与教学**	218
	实验派导演罗西里尼	218
	库里肖夫的“试验工场”	221
	雷的表演工坊	224
	结语	229
	参考书目	233
	人名对照表	246
	片名对照表	250

绪论

所有的人都可以写一部三卷长的小说，
其中无需对生活及文学的了解。
而批评家所感受的困难
在于要支撑起某种原则。

——奥斯卡·王尔德，《作为艺术家的批评家》

“一个电影家只有他真正了解自己的职业以后才能当之无愧。”下此断言的人远非一个理论家，他一向对玄奥的理论不以为然，相反，总是坚持从实践的、技术的角度来看待自己的职业。我并非一味喜好自相矛盾，而是从克洛德·夏布罗尔（Claude Chabrol）的这句格言中认识到在电影实践中会不可避免地产生思考，只要怀着做事业的理想就可以做到，艺术的理想，或仅仅是匠人的抱负，这都没有关系。总之，电影家不能缺乏对他所从事的艺术的体察，对其职业及职业目标的反思，或概而言之，不能只有行动而无思考。

本书专题论述一些电影导演对电影行业和电影艺术的主要思想，可以说是最优秀、最新颖、最具吸引力的理论。本书所关注的理论思想来自具

备最高艺术理想，或是最具影响力的电影导演。为了总结理论或进行思考，最好还是对一些业已得到公认的观点加以深化，而不是不断追求改变或停留于肤浅的表面。本书主要论及的是那些视电影为艺术而不是将其归结于技巧或商业的电影导演。并非因为技巧或商业排斥理性思考，事实恰好相反。因为在我们的文化传统中，艺术的观念意味着艺术家完全独立地为其创作负责，因此他比别人更善于把握内在的规律和本质。而视电影为技巧、产业和商品的人，当他们考虑电影时——即使他们也是电影人——他们的目的也并不是电影本身，而是金钱、上座率和是否符合某种标准。与此相反，把自己当做艺术家的电影人是以艺术为目标来思考电影，为电影而电影，用电影来展示世界。这是贯穿《电影导演论电影》这本书的最核心问题。

视电影为艺术、电影人为艺术家的观点似乎是理所当然的事情，这正是因为艺术的主要定义已为人所普遍接受。很久以来就存在一些致力于为电影定义和捍卫电影的机构：好莱坞，它具有强大的经济实力、各种商业和文化性质的推广手段（电影评论、奥斯卡奖、影片营销机构，包括大量的电影专业媒体）；相对应的有法国电影评论，与前者相反，它在经济上无足轻重，但是在电影思想的发展上具有重要作用，形成了一些颇有影响的电影理念（“作者策略”、“场面调度”，还有后来的“现代性”等）。这两种体制都各自形成了一个以电影产品为中心的体系和环境。如今，学院机构对艺术的定义和认可是最有影响的。在看到真正的作品之前，人们需要到博物馆和画廊去观赏（消费）艺术；当代艺术的一个重要部分就是对此现象的思考；所谓的被认可，既是指其作品也是指作者是以何种方式跻身博物馆的陈列当中。电影领域很大程度上也是如此，只是形

式略有不同：电影主要还是娱乐产业的一部分，但是它的推广也离不开学校和博物馆等机构。

当然，电影导演在谈论电影艺术时会有另外的看法。总的来说，他们认为一部艺术作品的存在首先是因为作者有主观创作的欲望，在每一部作品诞生之前都会有创作者特别的意愿：艺术作品是由一个有构思的个人创作而成的。这个定义并非没有缺陷，因为良好的愿望本身没有实际意义。人民群众的智慧早已认识到光有愿望是不行的，英格玛·伯格曼（Ingmar Bergman）还写了一本自传体小说名为“最美好的愿望”（*Les Meiueures Intentions*）[1]。但是这种看法依然具有一定的重要性，这是因为它把艺术问题与“创作主体”联系起来，与某种创作方式联系起来。这即是主观性和个性之间的关系问题，电影界“作者派”批评很长时间以来就把二者混为一谈。

另外一些艺术家以效果来定义艺术，认为艺术是惟一能够产生某种效果的形式。在情感和美学效果方面，电影吸引观众的方式与其他任何艺术形式都有所不同；在社会和思想作用方面，电影可以教化和说服，并且通过形象的方式。在本书中，我们将会看到很多电影导演关注电影的社会作用，以至于可以形成一种政治思想：在所有艺术中，电影毫无疑问是与社会现实隔绝最少的，即使现在其他媒体在思想意识方面的影响超过了电影，但是电影对培养公民意识的作用（有时是义务）仍然是电影理论的一个重要部分。

---

[1] I.Bergman, Laterna Magica, trad.fr.par C.G.Bjurström & L.Albertini, Gallimard, 1992.

电影家之所以得此称谓，一是因为他得到一个机构的认可，二是因为这是他的个人职业规划，三是因为他创造了一定的艺术形式。那么，谁是电影家？在电影导演的理论中，这个问题并不重要（或是已经解决）：电影的历史是电影导演们书写的。然而，我们也要看到这个看法不是绝对的。我们这种自发观念中的电影历史很像是一部英雄史诗：一些伟大的人物，英雄的激情，非凡的经历和艰难险阻。德勒兹（Gille Deleuze）和戈达尔（Jean-Luc Godard）各自撰写的电影历史就是这样的内容：浪漫而带有神话色彩的历史，像神话一样动人心弦而又迷惑人心。本书和其他书一样，我们所关注的只是电影导演。但是我们不要忘记，还有另一部分更广泛的人群，他们是编剧、制片人、技术人员和剪辑师，他们在电影制作中为实现艺术而做的理论贡献也应该得到我们的关注。

总结理论有很多种方式，尤其是一个艺术家总结他的艺术理论。自从文艺复兴以来，西方的任何一个艺术家都可以被看做一个理论家，即使他从来不曾有意说过让人产生这种想法的话。从事音乐，就有了音乐理论，李斯特关于瓦格纳的著作还没有瓦格纳本人在自己的作品《尼伯龙根的指环》（*Ring*）中所反映的思考多，而瓦格纳关于贝多芬的文章还没有贝多芬本人在其晚年的弦乐四重奏中表现的内容多。从事绘画，就是介入到绘画艺术流派中去，在各种纷争中决定自己的立场，并且在艺术实践中越来越伴随着艺术理论（艺术理论在20世纪末几乎变成了一个艺术使用手册）。电影也不例外。拉武·鲁兹（Raoul Ruiz）俨然是哲学家，侯麦（Rohmer）把自己变成了艺术史学家和音乐学家，戈达尔曾试图总结20世纪的历史和美学。但是伟大的电影作品本身所体现的电影

艺术思想是非常丰富的：茂瑙（Murnau）没有留下任何理论文章，刘别谦（Lubitsch）把他的思考用新闻体表述出来，雷乃（Resnais）从来都拒绝评论自己的工作，其实他们的电影思想不是一样丰硕吗？

本书中的选材范围限定在有文字表述的电影导演的理论，我毫不掩饰地说，这样的选择是有主观性的。一个电影导演在文章、采访、书信中，进行思考的手段是最普通的，那就是语言。但是，这么一来，他似乎就与其他任何一个评论者，尤其是职业评论家很相似了。原本电影理论应该首先是评论家的作品，是安德烈·巴赞（André Bazin）和塞尔日·达内（Serge Daney）的本职工作。后来又出现了学院派理论，近二十年来，这两种理论学派处于一种暗自较劲当中，每一方都在质疑对方的合法性：批评家试图炫耀他们的理论能力或是反过来嘲笑任何理论行为，而大学教授们则把情感、批评情感放在首位。

因此不能根据一些外在标准来判断某些电影导演是否成为了理论家，而是要依据内在的标准。判断一个理论是否构成理论，是否具有合理性和意义，存在好几种内在标准。我认为有三条最重要：严密性、新颖性和实际可操作性。严密性："电影理论"经常是一个不够严谨和周密的理论构造，因为它的研究对象本身就是定义不明确的。大多数情况下，电影理论是关于电影的符号学，偶尔会增加一些实用（作品的接受）、社会（对观众的影响）和心理学（创作者）方面的内容，我们不要指望会出现完全严密的理论体系。比如，我们将会介绍一个善于总结理论的著名导演——爱森斯坦（S.M.Eisenstein），在三十年的政治变迁和意识形态的转变中，他的理论框架也在发生转移。

新颖性（或创造性）：这是不可缺少的标准，理论和艺术本身一样，需要创新；但这又是一个模糊的标准，因为任何新的事物都是相对的，在某种环境中是新的，但在另外一个环境中可能就是普通和一般的。“新颖＝有意义”这个等式本身已经陈旧，这个等式出现在反古典时期（因为在以古典主义为理想的社会，新是要服从于旧的）。现在占主导地位的观念是提高美学创新：人们期待艺术家创作新作品，也就是说要以新理念为基础。但是这些新理念是艺术作品的而不是理论的。相反，我们可以认为，这个主导观念并不期待出现新的艺术理论，因为和其他任何主导观念一样，它倾向于自身的延续。电影导演的理论也遵循这个规则，即使我尽力去搜集其中最独特的观点。

合理性：也就是是否具有应用性，不过“合理性”这个说法显得不那么标准化。任何理论都可以从好几个方面来判断其是否具有合理性，其中有的并不符合常规用法，但也具有自身的合理性。这里，爱森斯坦的例子仍然具有启示意义：人们批评他耽误于无谓（也就是缺乏合理性）的心理学、人类学和犯罪学的思考中，他却证明了自己的研究具有必要性，但在人们所寻找的范围之外。关于电影导演的理论，这个问题总是模糊的：到底是指理论内部的合理性呢？还是指与导演的电影实践相一致的合理性？有一些大导演也是理论家，而且按照我说的标准是非常好的理论家（他们提出了严密和独特的观点），但是他们的理论和电影作品是不相似的，或者可能是电影实践忘记了理论，看看爱浦斯坦（Epstein）和塔尔科夫斯基（Tarkovski）就可略知一二。

我的设想是研究一些表述得足够清晰、自成体系的电影导演理论，我

所关心的主要问题如下：在一个人的活动中，思想性和艺术性是如何统一的？一个艺术家（或是艺术实践者）如何可以或者应该也成为理论家？这是一个很大的问题，其中包含了其他很多问题，比如下面这些就是我的调查范围：

把电影导演当做理论家，是否会意味着出现根据理论和思想标准而不是根据电影实践和美学标准划分的不同流派？考虑电影导演的理论肯定会使一些电影流派四分五裂，比如新浪潮派。如果读了“新浪潮”导演 1960 年后的文章，我们就会发现在里韦特（Rivette）和夏布罗尔之间，甚至在侯麦和特吕弗（Truffaut）之间没有什么共同点。这是因为他们属于一个纯粹机构性的整体，是同一杂志的评论家，他们同时跻身导演行列，于是被归类到同一个美学团体。换一个角度来看，电影理论是不是从内部被一些导演的非电影活动所影响？他们有的身兼批评家、作家两种身份，有的还是画家、雕塑家和音乐家。在玛格丽特·杜拉斯（Marguerite Duras）和阿兰·罗布－格里耶（Alain Robbe-Grillet）的思考中，有哪些是关于电影而不是文学的呢？

另外一个需要考虑的问题，就是电影导演的理论价值。与非导演出身的批评家的理论相比，它们的价值体现在哪里？它们是否同样严肃和有根据？是否具有同样的性质？或是否相反，一些导演的理论是否从经验出发而改变了理论本身的形象？另一方面，与其他艺术领域相比，面对理论的可能性（或是要求），导演们的反应和表现如何？这个问题理论上并不重要，但在实际中还是重要的，它涉及电影导演的文化层次，他们的智识水平。当拉武·鲁兹说，他的电影观念是建立在叔本华的哲学基础上的，他

所想表达的意思到底是什么？爱森斯坦或是帕索里尼（Pasolini）所借用和引用的学说说明了什么？美国导演约翰·福特（John Ford）的博学体现在哪里？除了在他的电影中，还在何处？

一些电影导演变成了理论家，他们有更明显的表述、更丰富的著作、更为人所知。这是否意味着存在着两种导演：一部分对自己的创作实践有更多的理论思考，而另一部分是“自发”地创作？或者这意味着所有的导演都潜在的具有自己的理论观点，只是其中一部分人把观点明确地表达出来了而已？对有明确表述的理论进行分析不能够得到确切的答案，但是本书的一个前提就是少数人所表述的理论会对其他所有人产生影响，至少在创作实践具有可比性的情况下（但是罗伯特·布莱松的理论就不能解释福特或是茂瑙的实践）。我的假设是，在一个特定时代的电影导演界，存在着一个主导的电影观念，这个电影观包含各种方面，意识形态的、技术的、美学的，还有理论的。和路易·阿尔都塞（Louis Althusser）所说的“学者的自发哲学”一样，我们可以说有“电影导演的自发理论”。学者并非总是哲学家，但是他们自发的哲学观点受到了当时主导思想的影响；同样，电影导演通常不是理论家，但是他们自发的理论观点反映了他们那个领域内主导观念的影响。身兼理论家的电影导演可以分成两类：一类是表达了大多数人的心声（普多夫金 [Poudovkine]、李维斯 [Lewis]、伯格曼、法斯宾德 [Fassbinder]），或是相反，另一类导演的思想与潮流相反，形成了与电影界大多数人的观念相抵制的核心（塔尔科夫斯基、侯麦、杜拉斯、斯特劳布 [Straub]）。

在本书中，我所要介绍的都是最具个性的人物，也是最不受环境影响

的人物，这么说毫不过分。我们的研究目标是对电影创作的思考。电影导演是一种特殊类型的创作者：他们是不用手创作的人，因为他们不是直接用手去接触材料或工具；他们受到商业化、半工业化机制的制约；他们的工作节奏很奇怪，虽然影片本身是没有间断的，但是影片制作的过程需要经历不同的阶段——剧本、拍摄、剪辑。这个艺术家是如何进行创作的？这是一个老问题，研究创作者可以从美学方面部分地回答这个问题。理论思考或许可以给予其他的回答，至少是部分的，尽管一个电影导演在进行理论思考的时候仍然首先是导演。我的观点是，进行理论思考的电影导演能够澄清而不简化重要的理论问题，因为他们以实践为基础。导演们的理论既不完美也不完整，但往往比理论家的理论更有吸引力、更有震撼力、更透彻。这就够了。

由于我自定的原则是只选择有文字表述的电影导演，我自然就排除了众多没有把思考总结成理论的人，以及不是以语言来进行表述的导演（“实验派”导演往往如此）。这里所收录的导演不是因为电影作品而是因为其理论，这是痛苦而艰难的抉择。一些非常著名的艺术家的名字仅仅是一带而过，除了上述的主观决定，我的选择自然也因我对这个无边无际的领域了解有限和我个人的喜好而受到局限，尽管我努力地想突破局限。每一位读者都会发现有许多没有介绍的部分，有时甚至会感到惊讶。敬请读者谅解我在这个概貌性的著作中没有或者只是一带而过地介绍弗立兹·朗格（Fritz Lang）、约翰·福特、路易斯·布努艾尔（Luis Buñuel）、阿里斯·瓦尔达（Agnès Varda）、克里斯·马克（Chris Marker）、阿伦·雷乃，阿巴斯·基亚罗斯塔米（Abbas Kiarostami）、大卫·林奇（David Lynch）、

汉斯－于尔根·西贝博格（Hans-Jürgen Syberberg）、彼得·格林纳威（Peter Greenaway）、乔纳斯·梅卡斯（Jonas Mekas）、安迪·沃霍尔（Andy Warhol），还有其他许多导演。但是请相信我对每个个案的选择都经过认真思考，没有故意排斥任何人。

最后要说的是，我是分章节进行阐述的，每一个个案的介绍都经过精心编排。关于这个内容，我的编排只是无数可能性中的一种，这种安排必然也是带有主观性的。我最希望的是这个安排可以便于人们顺序阅读，当然我也知道许多读者喜欢断断续续地挑选感兴趣的片段来读。因此，我觉得人们也完全可以按照自己的兴趣而不按顺序来读这本书。

第一章 理论家之理论

一门哲学从来不是一座建成的宅第，而是一个建造中的工地。

——乔治·巴塔耶，《宗教理论》

开卷伊始，我们要介绍最具理论性的部分，就是以阐释为目标并且近似科学的理论，以及一些非常具有理论化倾向的电影导演，他们的理论有别于电影评论和赏析，也不是叙述故事和生平介绍。这种理论化倾向一开始会给人出乎意料的感觉，因为顾名思义，电影导演应当致力于电影创作实践。于是我们就必须直面这样一个问题：为什么艺术家需要构想出一些笼统的、相对抽象的、超越个人作品的模式？是为了更好地理解和把握他们的实践？也许如此，但这也并不是必不可少的（因为也有一些完全能够驾驭艺术表现手段却没有发表理论的电影导演）。是他们不满足电影创作而想成为哲学家？这也令人怀疑。在调查研究之后我们再来讨论这个问题。

第一节　创造理念

一个理念就是人们所构思的一个想法、概念，并且是一个可以发展、应用和自我完善的概念。自康德以来，这个术语在哲学中被赋予了动态的内涵，强调概念的发展性。很多电影导演接受了这样的思想。笔者首先只介绍四个在延展性、精确性、概括性或是启示性等方面具有代表性的个案，以此来说明当电影艺术家掌握理论时理论会有何作为。

布莱松与“期遇”

罗伯特·布莱松（Robert Bresson，1904—1999）并没有很多理论著述。他的《电影札记》（*Notes sur le cinématographe*）只有区区百余页，却贡献了最具影响而且在严谨性方面无法超越的电影理念。他提出的最著名的概念之一是“角色模型”（modèle），这个概念涉及视觉艺术的一个中心问题，即形象的塑造。我们知道“形象”（figure）一词及其派生词源于拉丁语 figura，该词又是从动词 fingo 变化而来，这个动词的一个主要意义就是捏塑成形。因此，在 figure 的意义中自古以来就隐含着用手创造形象的意思，即使在像电影这样并不用双手直接操作的艺术当中也是如此。布莱松在他的书中并没有追溯词源，但是他把摄像机前这个被拍摄

并且产生数百个形象的人定义为“角色模型”而不是演员，这样他就移用了形象艺术的一个经典公式：塑造形象，就是赋予模型的复制品以形式，这就是形象。

电影就是通过影像的创作和剪辑而产生形象的塑造过程。在影片《扒手》（*Pickpocket*，1959）的开始，赛马场上窃贼在手提包中行窃的镜头就是一个分割性的形象，“人物模型”的脸与手没有出现在同一画面中，这说明米歇尔什么也没有看见（比如持望远镜男子的镜头就是这个效果），他的目光不像在一般电影中那样具备交流与表达的功能。整个影片以这种方式处理人的身体形象塑造而并不显得支离破碎——这也是布莱松运用此种技法最为彻底的作品之一，完整的人体形象并不存在，但却存在一些显然的局部可以推断人物的存在。人物形象的“制作”过程显而易见，布莱松电影的特色就在于此，但这也是某些观众难以适应的地方。

回避“逼真”的效果和模拟的手段，此番心思在布莱松的《电影札记》中无处不在。为什么呢？主要原因在于，作为一门艺术的“电影术”（cinématographe）有别于那些简单的电影（cinéma），它是建立在一个悖论之上的：虽然取材于事物的表象，但是却追求惟一的目标，那就是真实。这是布莱松电影理论的核心理念，他赋予“真实”这个术语深刻的含义：他所谓的“真实”不是因时代因素而变化的某一个社会真实，而是一种抽象的真实，这个真实是可以追溯到现实世界的。布莱松当然知道现实世界本身并没有什么意义，这一点正是它的真实意义（这个道理在1977年的电影《可能是魔鬼》[*Le Diable probablement*] 中显然可见）；他也知道我们并不能从现实中直接获得真实，因为真实没有真正的依据。但是他认

为我们可以瞥见真实，哪怕是转瞬即逝之间。布莱松正是把这些接触到真实的片刻称作“期遇”并提出了自己的理念。

他在《电影札记》中写道：“拍摄电影，就是期遇。所有的意料之外无不是你暗暗预料之中的。”在我的拍摄过程中所出现的意外——常常是演员没有按照预定方案或设计进行的表演，实际上有我所期待的东西：“真实”闪现的时刻。我们必须明白为什么布莱松对电影的定义是如此特别：如果会有相遇，是因为存在你所期待相遇的人或事；那么，电影的摄制就是要使人不要感觉到有一个特定的人物或剧本或作家在说话，而是现实本身在叙述自己。电影拍摄只是提供一个蓝本，它最主要的工作是不要对现实自身的表述有任何限制，在这个过程中不要实施任何意图。拍电影的人应该是没有意图的（他的意图就是不要有意图）：“拍摄电影是一个发现的手段，因为它的机制应该是使未知显现，而不是人们事先发现了这个未知。”在这个理念引导下，“角色模型”就会“自然发挥创造性”，“投入到身体动作当中去时，他的声音会节奏均匀，顺其自然地抑扬顿挫”。音节均匀，是因为他不必有意采用脱离现实、矫揉造作的表达方式，而是相反，让身体“自然”去表达真实：自然流露的方式保证了是现实——而不是作者，尤其不是演员——在说话。

我们可以有何“期遇”呢？首先是事件、事物和事实，但是经过重新整合、去粗存精，是更深层次意义上的现实本身。可见，这个意思与安德烈·巴赞所谓的“透明”以及罗热·穆尼耶（Roger Munier）的“有序世界”（cosmophanie）是相近的。确实，一个世界显示在“期遇”过程中，但是人为安排的有序世界（cosmos 是混沌无序的反义词）。唯心主义和超验主义

总是想像一个超越一切的“世界”（其根本就是上帝在通过这个世界超越一切），在电影拍摄中，“期遇”得以发生仅仅是因为拍电影是一项工作，一个书写的过程。全部悖论就在于此：电影拍摄艺术，就是在书写，但是是为了现实得以展示，因此这个书写是要以揭示真实的可能性为前提的。如何才能得知这个“期遇”确实发生呢？信则有，不信则无，惟一的答案就是直觉：“真实的东西是有用、有力量的，由此可以辨别”，如同《乡村牧师日记》（*Journal d'un curé de campagne*，1951）中，牧师在神启下猜测出伯爵夫人闪烁其词间想要吐露的真言，这是片刻间捕捉到的真实，是以对话形式出现的（在此部作品中布莱松尚未完全建立起个人美学）。

电影导演的工作就是引发、辨认和传递？“期遇”。在拍摄过程中，导演处于一个双重和矛盾的状态下，他既要投入又要超脱：他要让某些事情——任何事情，但必须是不同寻常的——出其不意地发生，同时他又是这个意外情景的制造者，如果没有他的话，一切都不会发生。布莱松喜欢在放映过程中进行剪辑工作，这时他就会决定这些意外片段、这些转瞬即逝的真实时刻的命运。他喜欢一气呵成，每个镜头是相对于其他镜头才产生意义。对观众来说，与真实的相遇必然通过作品来表达并存在于作品当中。

“期遇”（rencontre）这个词在布莱松这部类似名言警句的《电影札记》中只出现过一次，他并没有将其提炼为一个真正意义上的理念（我所给的定义是根据他的著述推导得来，书里没有现成的表述）。然而，这个概念是布莱松电影理论的核心，概括了一系列涉及现实的真实性问题和命题。此外，我们也看到，在哪些方面这种投入又超脱的态度应和了一些存在

主义主题；我们无意把布莱松看做一个效仿者，不过显然这个与梅洛·庞蒂(Merleau-Ponty)、海德格尔（Heidegger）和布朗肖（Blanchot）同时代的人与他们对艺术有着共同的观念，即把艺术视为存在的真理的表现——并非某一个别的存在体，而是一切事物的“共同存在”。真正的艺术作品赋予事物以面貌（形象），赋予人对其自身的观察。至于是否遇及真实的现实，衡量标准仍然而且永远是作品本身。

所谓的“期遇”是不是理念？或许不完全是，更准确地说，它反映了一个萦绕着电影人的中心问题，这也是任何电影理论的首要回答的问题之一，即电影如何反映现实、真实和这个世界？

维尔托夫和“间歇”

围绕着类似的问题——现实中是否包含真实？电影如何摄取并传递真实？在另外一个社会环境中、另一种思维方式下，济加·维尔托夫（Dziga Vertov，1896—1954）提炼出“间歇”理念。

要理解维尔托夫的电影活动及其观点必须了解一个基本情况：他是一个先锋派的苏联导演，“拒绝与那些兜售陈芝麻烂谷子的电影人同伍”。他绝对信奉革命——政治的、社会的、经济的，电影也要革新，在其“电影眼睛”(kinoglaz）理论中提出“用共产主义电影认识世界”的方案：“以

苏维埃革命的视点观察和表现世界”。他的这些语句以及其他类似的表述强调电影的表现功能：电影具有社会作用，它是人们认识所处世界的手段，因此它必须让人看得清楚明白。在电影里，表现离不开剪辑，政治社会题材的电影已经证明了这一点：为了让人看到你想让人看到的，必须使用剪辑。维尔托夫是一个出色的剪辑大师，他的高明之处在于指出只有在一个正确的视觉基础上才能有所剪辑和表现。如果没有真正地观察到现实，就不能把这些表面的现实材料组织起来让观众去观看和理解。这个视觉，取决于导演的眼睛，也取决于摄影机的镜头，它像一个超级眼，能够比人眼更强有力地观察现实。“持摄影机的人”（*l'hommeà la caméra*）是电影世纪中真正的人兽怪物，结合了人的智力和影像视觉功能：他以其思考的方式来观察世界，反过来，他按照他所观察的来思考；因此，在共同因素作用下，他“以革命的视点”观察世界，这就是他建立真实的手段。

这种电影观基本上是传统的电影观。电影人的行为成为一个社会公民的活动，而不是艺术，它服务于政治（如果把维尔托夫的观点与柏拉图《共和国》（*République*）中的政治观联系起来也不足为怪）。电影不再是独立的艺术，它的社会性得到充分强调。维尔托夫（和布莱松一样）之所以一定要不惜争议提出自己对电影的认识，比如“电影眼睛”理论，是因为他认为电影不是娱乐方式也不是想像的空间，而是观察世界原来面貌的手段，在他所处的社会环境中，为了共产主义建设，观察和认识世界是有用而且是必要的。苏维埃要把自己的社会和意识形态体系建立在一个科学理论（马克思主义）的基础上，对现实的分析不是个人行为，而是与被认为提供了客观研究方法的社会理论相关。

正是在这个意识形态和思想基础上维尔托夫创造了“间歇”理念，为电影剪辑提供解决方案。无论是在俄语还是在法语中，“间歇”都可以从三个方面来理解：

空间性：两点之间的距离；

时间性：两个时刻之间的时间的持续；

音乐性：两个音高之间的音程。

也就是说，“间歇”可以分别指间隔、连续性或是抽象的联系。维尔托夫强调其时间性和视觉性，而尽力排斥空间思维模式，以避免使“间歇”只限于被理解为距离从而混淆于场景安排中的一些概念，如摄影机的位置、取景角度、拍摄距离等等。

在接受维尔托夫的“间歇”理念时，要尽可能地避开其空间性。这使得我们在感受维尔托夫的影片拍摄时要依据一些与普通故事片完全不同的原则，从电影理论和意识形态方面，剧情片都是维尔托夫所反对的。“电影眼睛”作为观察的手段，存在于事物当中（社会现实，这是令导演惟一感兴趣的事物）；重要的不是处于事件之外的人对事件采取何种视角，而是能够体现事物进程中不受意识支配的运动。电影导演（操纵“电影眼睛”的人）既然是社会的一个成员，他可以无处不在，无所不能发现，因为他不仅拥有物质条件（超级眼）而且具备智力条件。

“间歇”这个术语在维尔托夫那里指同一部电影两个片段之间的部分；从纯技术的角度来看，它出现在衔接处。“衔接”与“间歇”这两个概念的对立体现了以保持故事连续性为特征的剧情片与以视觉不连贯性为特征的电影之间的区别，对后者来说，影片的每一时刻都要体现全部主旨的一部

分。因此，“间歇”具有区别性，不仅区分两个连续镜头，感觉和思维上的跳跃，它本身的存在也是重要的，形式上的断章也是必要的。当诺曼·迈克莱伦（Norman Mclaren，1914—1987）思考他的动画电影艺术时，他说得非常明确：“动画片不是跳动的画片的艺术，而是被画下来的动作的艺术。画片之间的东西远比每张画片上的东西更重要。动画艺术就是操作画片之间无形的间隙的艺术。这些间隙是电影的血肉和骨架，而每张画片上的内容只是衣服。”[1]

维尔托夫可能会同意这个意见，但是他也可能会认为这个观点有些形式主义，他也会这样认为阿塔瓦·潘林宣（Artavazd Pelechian）的看法（参见下文第二章）。在他看来，电影的任意两个镜头之间都有间歇，因为所有镜头都体现了对一个社会现象的观察。维尔托夫电影理论中经常出现的一个思想就是“电影剪辑要一气呵成”，这个思想并不是来自爱森斯坦或是雷乃的空间拼图模式，而是与布莱松的观点类似，即镜头画面只有在相互关系中才能产生意义。维尔托夫认为电影中没有普多夫金所宣扬的无所不在的“无形的观察者”：这个观察者看到的只是一个隐藏了矛盾和活力的虚构的、不现实的世界。维尔托夫提出了存在“间歇”的电影，它不是建立在外在的空间运动上，而是建立在内在的运动其本身的特性上。

和布莱松一样，维尔托夫认为电影应当使人看到现实，前者是出于精

---

[1] 这番话出现于 20 世纪 50 年代，曾被 Hervé Joubert-Laurencin 引用，见《富人的玩偶》（*Le joujou du riche.*），*Trafic*，2，1992 年春，第 107 页。

神和哲学的考虑，后者受到意识形态和政治因素的支配，但是他们的电影都是现实的和伦理的。布莱松的理论体系强调与现实的关系之不可预测性，维尔托夫比较重视对现实的理解与分析。在这两种体系中，他们的实践都有别于传统的电影，即旧有的戏剧艺术的一种形式或副产品。

这就是为什么这两种理论，尽管因为它们的纯粹性和严格性而颇具吸引力，但还是过于简略了：它们的主要宗旨都不在于理论，而在于伦理方面。从某种意义上说，这两种电影观都是一种乌托邦。

爱森斯坦与理性蒙太奇

在谢尔盖·M.爱森斯坦（1898—1948）丰富的电影理论和著述中很难找到一个最突出或最完备的理念，他的电影理论自成体系，其丰富性和完善性令其他电影导演难以望其项背（在本章末我们还会提及）。但是在这个体系中提取一个贯穿始终的理念却不那么容易。笔者愿简短地论述“理性蒙太奇”（montage intellectuel）这个概念，虽然这个概念已经老生常谈，但是它提供了与前两者进行比较的可能性，因为它为同样的问题提供了另一种解决途径。

第一个不同之处在于，布莱松和维尔托夫首先考虑的是电影的拍摄过程，而爱森斯坦则把思考的重心放在剪辑的步骤，即影像的组织过程。上

个世纪 20 年代，他的蒙太奇理论基本形成，这段时期他的理论著述中很少谈及电影拍摄。他的思考与前两位我们谈到的导演不同，他把拍摄电影看做作者（或者是艺术家）最大限度地掌握并制作影像，而不是摄制现场的场面调度（他不相信电影是被摄录下来的戏剧），按照他本人的说法，电影是框架的艺术，即有创作有意义的画面。他的剪辑理论适用于一些承载主观意义的画面，而且，就他对剪辑活动的描述看来，爱森斯坦的理念与我们先前所介绍的几位电影家的理论最大的不同之处在于，他认为电影所要揭示的是意义而非真实。

笔者在爱森斯坦的理论体系中提取的这个理念出现在 1929 年他的一系列文章中[1]，这些文章总结并贯穿了他五年的电影创作和理论（不久，他就离开莫斯科前往巴黎和好莱坞，从那里他又带回新的思想）。他将蒙太奇视做第四度空间，即时间中的活动。在以此为标题的一篇文章中，爱森斯坦提出了蒙太奇的方法论和分类法，根据不同的关系和不同的层次由简到繁划分为五类：

格律蒙太奇：纯粹按照精确的时间长度剪接镜头，这是一种最简单的处理方式，对此爱森斯坦只是一笔带过；

节奏蒙太奇：比前者更高级，它不以简单的时间间隔为标准，而是考

---

[1] 主要文章有：刊登在《繁星之外》（*Au - delà desétoiles*）上的《展望》（*Perspectives*，译为法文），《电影手册》（*Cahiers du cinéma*）第 215 期上的《框架之外的意义》（*Hors - cadre*，译为法文），《电影手册》第 273 和 274 期上的《电影的第四度空间》（*La Quatrième dimensionau cinéma* 译为法文），1989 年洛桑出版的《爱森斯坦和俄罗斯结构派》（*Eisenstein et le constructivisme russe*，F.阿尔拜拉（F.Albèra）著）中收录的《电影形式的戏剧学》（*Dramaturgie de la forme filmique*，译为法文）。

虑观众所体验的时间长度，比如，一个特写镜头和一个等长的全景镜头给人感觉上的时间长度是不一样的；爱森斯坦认为剪辑的节奏应当以人们实际的感觉为划分标准，而不是按照抽象的秒表来计算；

韵律蒙太奇：更为复杂，在原来的节奏之外增加了（或是取而代之，这一点作者没有明说）另一种性质，也是用音乐术语来作比喻：连续的镜头（爱森斯坦称之为电影的“片段”）在剪辑之后得到“情绪的音质”，这些镜头具有统一性，呈现的是同样的情绪、同一种“情调”；

旋律蒙太奇：同样是情调的精致化。爱森斯坦继续用音乐来比喻，提出了一种极为复杂的剪辑方式，需要考虑所有的情感调动因素，甚至是最微乎其微的视觉细节。这就如同我们对一段音乐作品的感觉不仅来自它的节奏和韵律，还有一些几乎不为察觉的但烘托色调的“泛音”与“和音”。

理性蒙太奇：这是把谐调的方式从情感转移到理性上来，综合了上述的筑建方式，考虑各个层面诸多条件：时间长度、节律、情绪传递、音与色的细节，总之是各种细微的含义。

显然，爱森斯坦所提出的这个蒙太奇分类法令人关注，至少因为以下两个理由。首先是他在具体的和抽象的细节上的思考无人能及。剪辑影片需要同时关注很多因素，包括感性的和理性的，只有经过这样繁琐的精心打造，影片才能达到情感上和思想上的最佳效果。其次，爱森斯坦借助音乐比喻来描述电影的情感效果。这样的比喻颇具他所处时代的特色。20 世纪初的音乐艺术中出现了很多富有表现力的风格，因为和音的处理达到了精微之处（如德彪西［Debussy］、斯克里亚宾［Scriabine］），其他艺术门

类往往愿意从具有强大情感表达力的音乐手段中汲取相通之处。

爱森斯坦本人并不精通音乐，也没有必要死板地将音乐上与视觉上的音调与泛音等元素一一对应，而且要在电影画面中严格地找出相对的这些音乐特性也是不可能的。尽管在当时用音乐来比喻电影剪辑创作并不是什么新鲜的创意，但这样的做法仍然是非常有意义的，因为这有助于排除时间化概念，建立起纯理念化的蒙太奇概念。爱森斯坦之所以使用音乐特性来描述蒙太奇，不是因为音乐创造了一段特殊的时间（这是当时爱浦斯坦所感兴趣的），而主要是因为音乐存在于一个囊括了所有感觉元素——节奏的、动感的、情调的——明确的体系中，也就是说，音乐给爱森斯坦提供了一个融合感性与理性、情感与思想的理想模式。

然而，爱森斯坦在《电影的第四度空间》中给出的这个蒙太奇分类可以说是怪异和经不住推敲的，因为它糅合和叠加了一些性质不同的考虑，而且不断地从一种范畴跳到另一种范畴，从感觉到情绪，从情绪到理性。借助音乐就是为了便于解释这种不同体验之间的跳跃。但是从更深的层次上说，还是他的思维理论和方式在起作用。爱森斯坦区别了感觉、情感和智性并将之划分层次，他所采用的方式和所使用的语汇比康德的概念更令人想起 18 世纪理性主义与经验主义、感觉主义与唯心主义之间的争论。年轻时的爱森斯坦试图完全主宰自己的艺术手段，他最想制作的就是一些事先就能预知效果的影片。因此要知道在心理活动中哪些部分能够被估算和控制就很重要。受到巴甫洛夫学说和行为主义之间争论的影响，他或多或少有意采用一种理性高于感性的传统模式：理性高于感性是因为它来自更“高级”的神经系统，而实际上二者是相互作用的。同时，爱森斯坦深

受马克思主义的影响，尤其是它的哲学部分（恩格斯的《自然辩证法》），因而他认为理性本质上是后天获得而不是天生的。

他所有的思考都围绕着这样一个哲学（和心理）的难点：如何考虑感性和理性这既分离又联系的二者之间的关系？他排除了康德过于唯心主义的解决方式——把“判断力”建立在感觉和情感的基础上，这更加证明了纯粹理性的存在，爱森斯坦总是以一种比恩格斯的辩证法更玄妙的“辩证法”超越他所见的二者之间性质上的对立。在一篇同样写于 1929 年的文章——《电影形式的戏剧学》中，他就从一个问题提出电影的渐进“文法”（即蒙太奇）：从“自然生成”到“人为生成”，然后到“情感创造”，最后是用“理性化”释放行为。在这次的表述中，所引用的模式不再是音乐（情感的艺术），而是语言（理智所在），重点转移到另一端，体现了作者游移的观点。但是目标仍然是一致的：将情感与理智结合起来，不仅指出理性统摄情感，而且反过来也承认理智也是具有情感基础的（无论怎样，这是体现爱森斯坦超越其时代的地方）。

爱森斯坦是不是笛卡尔主义者，甚至有过之而无不及？确实，他认为“情”不是一个进行表达的纯粹辅助手段，而是思想的基础——有待超越的基础。他曾经有意将马克思的《资本论》改编成电影，在为此而做的笔记中，对于充斥着意义和概念的画面，他流露出这样的想法：“毕竟还是要施与情感。”在《展望》一文中，他更直接地说：“超越感性与理性的二元对立。”他提出的解决方法是坚决的，即二者是类似的，它们基于共同的心理基础，这个基础能够提供能量。

在这些理论中，他对世界、对现实、对它们的意义和可能的真理又是

如何看待的呢？与前两个认为电影能够发现和揭示一个不取决于导演而取决于外部世界的绝对性观点相比，爱森斯坦的思想是开放和建构性的：真理当然是哲学和科学的研究范围，只是这个哲学和这个科学是确定的——一边是马克思——恩格斯主义（认识论和社会学），另一边是巴甫洛夫（心理学）。电影人的任务不是取代这些学科，而是要把自己想说的意义表述清楚；只要影片被赋予精心编辑的意义，真理就会得以显示：一方面是因为再现的现实中体现了现实的合理性和规则，另一方面是观众的感受和判断也不能缺少。电影不是揭示真理的工具，它是表现意义的手段，一个完善的符号机制。至于它是否成为揭示真理的良好工具，这是一个社会判断的事情。

帕索里尼和“流述”

诗人、剧作家、记者、杂文作家、论战家、批评家、足球运动员，偶尔还客串一下演员，当然他还是电影导演，皮埃尔·保罗·帕索里尼（Pier Paolo Pasolini，1922—1975）以不同的身份来思考电影。他对电影的研究可谓内外兼修，在电影表现的形式和内容方面都作了深刻的探索。

他首先思考的是电影的意义。比如，他的电影符号学理论中一句关键的话是：“电影能够通过电影手段来表现意义。”这句话有何含义？它首先

提出了一个20世纪20年代到50年代大家经常讨论的问题，即电影的“特性”：什么是电影自身真正固有的特性？什么是可以在电影中出现但却是电影之外的东西？就问题的这个方面，帕索里尼以导演的身份确定自己的立场，比如他拒绝“长镜头”和“直接电影”，这并非因为理论排斥其实践可能性，而是出于伦理的考虑，尤其是他赋予演员独立性，尽力避免将本人的意志强加于人。

更广泛地说来，还有一个电影的意义手段的问题，或者用当时的术语来说，即电影语言系统。帕索里尼一些比较深刻的理论文章与语言学背景下的结构主义是完全同时代的，而且在电影与文学的沟通中，法国的学术流派对他产生重要影响，这些现象并不是偶然的巧合。相比于不容置疑的艾米里奥·加罗尼（Emilio Garroni）或安伯托·艾柯（Umberto Eco）等意大利符号学家的理论，倒是法国的罗兰·巴尔特（Roland Barthes）或克里斯蒂安·梅茨（Christian Metz）给帕索里尼的电影理论提供了出发点，即电影语言，这是俄罗斯形式主义学者早已提出的喻称。简而言之，帕索里尼似乎认为电影语言既存在又不存在：它存在，是因为人们借助电影有所表达并且得到理解（这是一个惯用但缺乏说服力的论据）；说它不存在，是因为电影具有独特的个性，与通常的语言相比具有不同的特点：

电影不属于某一种社会，它具有世界性（这正是20年代将电影看作全球性语言的“电影世界语”的幻想）；

电影没有字典——大千世界里的事物都有符号的能指，电影不可能展现毫无具体特性的纯粹之物，它也没有抽象的词汇，而只能是一些与处于

具体时间和环境中的实物相符的具体的语汇。“电影的脆弱在于，它的语法符号是不断被时间淘汰的那个世界里的事物：30年代的时尚或是50年代的汽车式样。”[1]

如果说语法是指导产生正确语句的规则体系的话，电影也没有真正的语法。惟一可能对应的是电影史上流传下来的拍摄技术手段——叠化、正拍镜头、反打镜头等，这些原先只是风格上成功的尝试，继而演变成电影（伪）语法体系的组成部分，而其他大多数拍摄技法仍然被认作是风格化的技巧。

电影是未成语言体系的语言——帕索里尼与梅茨所见相同，所谓的“电影语言”很难是一个完满的说法。但是二者所提供的出路不同。对梅茨而言，完整的语言体系如果不存在，可以在各种符码中寻找到替代，它们的作用既有不同又有交叉，虽无统一的规则体系，但在特性和差异性上是非常显著的。帕索里尼认为可以在“艺术电影”这一部类中找到经过历史考验的语言程式。也就是说，梅茨试图寻找到一种所有电影共有的内在语言结构，而帕索里尼所看到的是某种历史性状态，它自然是随时而变的。

矛盾的是，帕索里尼在60年代末所写的文章中提出了许许多多详细的观点，这些观点很有可能发展成为一门真正的电影生成符号学。从对各种艺术表现形式进行比较的思路出发，他概括它们各自的特点：电影再现现实，文学暗示现实，绘画复制现实，戏剧模仿现实。各篇文章中表述虽有

---

[1] P.P.Pasolini, *L'Expérience hérétique*, P.139.

不同，但表达的意思是同一的：电影是通过现实来直接表现现实，是“对现实这门语言的书写”。对于这句代表性的话我们不能生搬硬套，但是要看到它以鲜明的方式表现和分解了电影与现实之间的关系：现实是原始的“语言”，是出发点，可惜它具有易逝性；而电影就是这些易逝语句的记录方式。现实是人们身体和行为所组成的语言，电影符号学是这一“语言”的符号学。人类现实是由个体组成的，然而我们却能够懂得同类人的行为举止和态度。因此，不妨把类似的符号体系移用于电影，它是研究现实的符号学。

电影刚开始被当做对可观现实的简单再现（帕索里尼很少像其他同时代的符号学家一样思考声响系统），进而变成“书写”现实的语言符号体系，这时现实本身被视作一种语言（电影成为记载现实的意义的方式，并且潜在的成为表达这种意义的方式）。最后，第三步，它变成现实的“符号体系”，即对现实的意义的反思：电影的存在根据就在于它附加给了可能缺失意义的现实一定的意义。正因如此，我们理解了帕索里尼对长镜头的态度：这是对现实自始至终被动的反映，帕索里尼曾经思考过其理论依据并且发现了一些（他所不喜欢的）导演的作品中有其痕迹，尤其是在电视拍摄中被经常采用。不切分的长镜头（从电影伦理和道德的角度来看）是应该摒弃的，因为它把现实囫囵吞枣地重现一遍，不能使电影发挥“书写语言”的作用，总之，它不能产生出意义来。

正是在此方面帕索里尼几乎要创造出一套电影语法体系，但是是一套深层次的生成语法，其电影语言能指以现实为参照（取源于现实）。他区分了四个构建意义的过程——

重复：取决于媒介的技术可能性和根据现实制造自然相似的影像的能力；

名词化：现实中某事物是一个名词，电影要用镜头将之体现出来；

形容：镜头中所有描述该事物特征并确定其存在方式的部分；

句法：可以视同为剪接（这个说法没有什么特别之处）。

综上所述，电影是把现实中的事物总体地再现和体现并赋予其特性，继而运用句法把它们组织起来的语言。

因此，总体来说，电影是一种理解现实的方式，它是对现实的解析。有一次，帕索里尼对采访他的两位影评人说，他对他们二位中的每一位都是一个“镜头”，而他们每个人相对于他而言亦是一个“镜头”，他进一步解释说，这个镜头可以依照实际情况表现出不同特点，并且下结论说：“要进行的就是现实的符号学！”现实中的每一个事件都有一个意义，但这个意义只有依据现实，根据一种“符码的符码”才能被解读，这个“符码的符码”就是现实的符码，它与现实密切相关。在他对电影进行符号学研究的后期，帕索里尼试图解决他自设的困境：电影，作为人为的历史与文化现象，如何才能成为现实的（“自然”）“书写语言”？答案如下：在对现实符号化之后，人们不是把文化“自然化”，而是把自然“文化”。

电影不是生活，帕索里尼显然不是坚持把这个媒介绝对透明化。但他的符号理论，尽管不够成熟，还是突出了两个思想：

电影不是影片——电影理论，尤其是将其语言化的理论，它的研究对象是具有理论意义的电影，而不是单纯的影片本身。电影是对现实的感知

和认识，比如，它与想像力很有可比性（况且，无论我想像一个实际场景还是某一电影中的同样场景，我所得到的画面相差无几：同样的场面，同样的叙事性，同样的视角，同样令人难以察觉的衔接，等等）。电影具有潜在性和不确定性，正如人的感觉，体现的是人与世界的关系；而一部电影，是一个完成的作品，通过确定和诠释来展现事物。

因此，电影语言的最小单位——镜头，“必须像现实和电影（即使是想像的）那样发生”。从观众的角度看来，一个镜头所流述的时间与他在现实中所感觉的（并不是实际的）是一样的。这就是帕索里尼所谓的“流述”(rhème)，他是从查尔斯·佩尔斯（Charles S.Peirce）那里借用了根据希腊语里表示“流淌”这个意义的词而创造的新词。这个名词虽然不太优雅，但体现了一个概念，就是意义与表现的流动感，此外还有一个理论，即电影是“现实的书写语言”。和维尔托夫那里一样，这个概念尚不成熟，一经提出似乎就被放弃；然而，它意义深刻，概括了一个颇具创见的思路。

第二节　思考命题

布莱松、维尔托夫、爱森斯坦和帕索里尼四位导演所提出的理念具有一个显著的共同特点，就是从对电影的某一思考出发，就一个难题提出了各自的理论：如何通过摄像和剪辑所得到的影像来表达一些关于现实和外部世界的东西？他们的回答，或者说，关于这个问题的所有答案都是各不相同的。在某些年代，人们更倾向于一些建设性的和分析性的理论，把电影看做一种有待学习和掌握的语言，持此见解者认为电影因为是表达现实的言论而反映了现实；于是，如同任何话语，其不足之处可能在于过分拘于自身的规则而游离于它所表达的内容。在其他时候，相反，人们更多地受到另一种观点的影响，即电影具有一种更直接的力量，非语言性的而是视觉和想像的力量，因此可望直击现实。

不过，在上述四种言论中，他们并不是从既定的、先验的哲学问题出发来衡量其在电影领域中的意义。这就是为什么我一开始先介绍这些并非以哲学或科学定理为前提而只是从实践中来并且为实际而考虑的理论尝试。当然，这些理论以其各自的方式有可能回答关于认知、理性、社会和世界等具有普遍性的哲学问题。“期遇”理念回答关于现实的问题，“间歇”理念提供了另一种更加间接的答案。爱森斯坦和帕索里尼的理念回答的是意义及其产生和交流的问题（没有受话者和相互理解就没有语言的存在）。

换而言之，理念的创造和问题的构思是并行不悖和彼此关联的。我们即将讨论一个与哲学一样古老的问题，即时间，下面提到的是众多观点中

的两份不同见解。

塔尔科夫斯基：雕刻时光

电影——时间的艺术：这是一个模糊的定论，而且已经是老生常谈。正是安德烈·塔尔科夫斯基把这句套话提升为一个真正的理论问题。在他看来，“时间之艺术”具体体现在至少三个层面：

时间体验：观众的时间感受

“我认为一个人走进电影院的主要动机是追寻时光。”[1]塔尔科夫斯基认为一个普通的电影观众所关心的是经历一份独特的时间体验。“观众在买票走进电影院时，他所想得到的难道不就是填补他自己人生经历的空白，追回逝去的时光?”逝去的时光，就是往昔和往昔在记忆中留下的痕迹（塔尔科夫斯基读过普鲁斯特的作品）；观众所追寻的时光，既是正在被遗忘的过去，又是被“忽视”的时光，在经历的时候它显得无关紧要，而之后才显示出重要性。在一场电影当中“追寻”时光，就是建立起与回忆和时间经验的联系——过去的时光和正在经历的时光。塔尔科夫斯基进一步说明，过去对正在经历的时间起着决定性的作用，人们对现在的体验必然以过去

[1] A.Tarkovski, *Le Temps scéllé*, P.60.

为参照，甚至可以说，“过去比现在更真实”。这显然是他的哲学观点上的意识局限，受到心理学家和生理学家的反驳，他们认为现在是记忆（过去的层层积淀）与（对将来的）预期的合体。但是，很明显，塔尔科夫斯基的时间说中丝毫没有涉及将来，这与梅洛—庞蒂的观点有所不同：“每一个现在重述了所有的不复返的过去并且预期了整个未来。”[1]

于是我们需要理解塔尔科夫斯基的一些更深刻的表述，即时间不仅是经验的一个基本尺度，而且是人生甚至是精神的重要方面。“时间是一个状态，是人类灵魂的蝾螈生存所在的火焰。”这句话不同凡响，因为在各种定义中，时间都是与变化相联系的，而不是状态。这里所表达的是关于人类生存的观点：时间是人类生存的条件和方式，人不能脱离时间而存在（即使塔尔科夫斯基似乎经常表示人有不朽的本质）；此外，时间是往事的积累，是决定现时的过去的记忆。时间是人生如此重要的要素，我们去看电影就是为了获得一种时间的体验。但是这种体验不曾以现象学或某种“经验学”的角度来表述，而让·路易·舍费尔（Jean Louis Schefer）却说过这样的话：“电影是惟一把时间变成一种感觉的体验。”塔尔科夫斯基不太关注感觉、理解的细节和观众在电影放映时的具体时间体验，他所感兴趣的是电影中体现的并且融入了艺术家体验的抽象时间（虽然亦是经历过的）是以何种方式与观众经历过的或可能思考的时间相遇和对后者产生影响。电影是时间范畴内的艺术，因为我们生活在时间中，或者换一种更好的说法，时间是我们赖以生存的要素，不过，

---

[1] M.Merleau-Ponty, *phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, P.481.

这个笼统的说法更多描述的整个人类与时间本质的关系，而不是每一个人经历时间的方式。

时间印记：时间是镜头的性质

如果说观众感受的是时间，那么电影像刻印时间的印刷机。这是它优于其他艺术的地方，确实，它直接面对真实的时间、生活中的时间，而其他艺术只是间接为之。塔尔科夫斯基对电影摄取、确定和再现事件的观察和表述令人想起安德烈·巴赞的一个著名观点："影片不再满足于为我们录下被摄物的瞬间情景，就像琥珀中保存着久远年代前的昆虫完整无损的身体（……）事物的影像第一次映现了事物的时间延续，仿佛一具可变的木乃伊。"[1]

塔尔科夫斯基的表述略有不同，他觉得影像是一个自动的记录过程，几乎是被动的。他在日记中引用了鲍里斯·帕斯捷尔纳克（Boris Pasternak）的一句话（1922年）："现代主义诸潮流以为艺术是喷泉，而实际上它如同海绵。"同样，电影具有摄取时间、"从生活中汲取所需"的本质功能，而无需特意为之。电影是对纷繁事件所体现的时间被动吸收的艺术和技术，就像海绵吸水一样。电影艺术的本质在于时间，体现事件的时间，或者简单地说，就是时间。由此而来，塔尔科夫斯基一句言简意赅的话概括了他的电影观："如果影像生存于生活中并且从第一个镜头开始时间也生活于影像中，那么它才能成为电影。"生命存在于时间，并且使时间富有生命：那么需要在"生命"这个概念上达成一致。

---

[1] A.Bazin, *Qu'est - ce que le cinéma ?*, Cerf, 1975, P.14.

时间印记：时间是镜头的性质

既然时间既是人类心理的基本尺度又是电影影像的要素，艺术应当成为处理时间的艺术，将其采集整理并重新创作，但这必须是在尊重真实时间、“有生命”的时间的前提下。电影“根据生活本身的形态，根据它的时间法则”来再现时间。这第一个电影艺术主张符合一个对塔尔科夫斯基和许多电影家都具有吸引力的体裁：纪事片（la chronique）。对他而言，纪事确实是一个积极的理想，这要求保持一定的真实感而不能变成形式主义，比如，没有必要给人突出扛着摄像机正在进行新闻报道的印象，这样只会无谓地吸引对拍摄过程的注意。电影的时间表达主要体现在它记录事件而不是显示拍摄过程，这样才是真正的电影艺术，并且符合艺术和真实。这是塔尔科夫斯基的辩证法：镜头所摄录的时间必须是真实的、“生动的”，而且不能过于个性化、个别化，必须保持一些普遍意义，不仅能够指示具体描述的事件而且能在现实中找到普遍的指示意义。电影导演的任务就是从一个平常的记录出发来组成一个有时间意义的影像：既要避免介入所拍摄的事件和干扰其时间性，又要给所拍摄的事件和时间一定的规定，电影导演就是这样一个集矛盾于一身的艺术家。

这是塔尔科夫斯基和布莱松英雄所见略同之处，塔尔科夫斯基对后者充满敬意，曾多次提及。让演员自由放松地发挥，任他们在摄像机前表现，塔尔科夫斯基的这个思想与布莱松的“期遇”理念极为相像；而且，他也是从与布莱松所想像的同样场景（在街上与一个陌生人短暂的不期而遇）出发得到这样的想法，所做的表述也很相近。二者的主要不同在于：

布莱松认为事情本身是不透明的，它包含着意义，我所见的只是结果，而我要寻找或想像一个能说明问题或最终的原因。而相反，塔尔科夫斯基认为事情本身不一定有意义，一切在于对关注者所产生的情感当中。对布莱松而言，作品的根据是所产生的“期遇”，最终也就是真实本身；但在塔尔科夫斯基看来，作品的成功来自创作者，就是艺术家和他的情感：由此可见，布莱松的电影作品与理论是一致的，而塔尔科夫斯基的电影与其所宣扬的主张往往相去甚远。

塔尔科夫斯基通过比喻的方式概括了他对电影艺术的观点：雕塑时间，创作节奏。这两个比喻一个来自绘画艺术，一个来自音乐，似乎难以糅合，而且塔尔科夫斯基关于节奏的表述彼此矛盾，此处定义倾向于形式和抽象，彼处定义又与戏剧性相联系。因此，最清楚的表达是以否定形式出现的（塔尔科夫斯基经常如此）：节奏与剪辑无关。首先是因为塔尔科夫斯基总体上不认可剪辑的决定性作用，他认为电影主要是拍摄过程，在此基础上，一个好的剪接才起到锦上添花的作用；其次，他认为电影作品不存在韵律的问题。“节奏取决于镜头之间时间的特点，也就是说，影片的节奏不取决于所剪接的片段的长度，而是它们之间过渡时间的强度。”[1]

在此基础上，我们更好地理解了何谓“雕刻时光”：那就是真正地把时间、镜头（在其作品中总是会见到一系列长镜头）之间时间的过渡和节奏作为导演有所作为的素材。剪接是双手的工作，就像做雕塑时一样，但是

---

[1] A.Tarkovski, *Le Temps Scéllé*, P.111.

用来塑造形象的不是黏土，而是在真实和导演的情感双重作用下所摄取的镜头间流过的时间。如果导演不能尊重真实的时间、符合人情感的时间，时间就不可能刻印在镜头之间，导演也无法剪辑和制作出影片。正因如此，塔尔科夫斯基对《亚历山大·涅夫斯基》（*Alexandre Nevski*，爱森斯坦，1938）中那场著名的冰上战役的镜头提出严厉批评，这部电影虽然蒙太奇节奏比较快，但给人以沉重感，“因为爱森斯坦的电影中，镜头没有任何时间的真实。”[1]影片的节奏不能来自剪接，而是镜头，因为它们包含了时间。导演的工作是通过剪辑赋予影片一定的节奏，但必须是根据每一个镜头里所固有的节奏感。雕塑家只是根据材料所提供的可能性来实现那块石头自身的特点。同样，电影导演也是根据他掌握的材料——依据情感而选取的事件——所提供的可能性来雕塑时间。米开朗琪罗谈论用大理石创作雕塑时曾经说到为理念而创作的艺术家，塔尔科夫斯基就是其中一位，他的理念总是与时间有关。

时间是什么？塔尔科夫斯基没有比其他电影家给我们提供更多的回答，但是他所说的这一点可以视做一个答案：人们没有权利来制作时间的形象，时间已经存在于世间，电影最多能够从中提取时间。时间不是主观性的，是剪辑，或更广泛地说，是所制作的影像将时间主观化了。（由此可见艺术家所处的矛盾地位：电影中不公开其名地表达了他的记忆、经历和过去，但这影片并非为他自己而作，而是呈现给大众欣赏的。）

---

[1] Id., P.114.

爱浦斯坦：创作时间

表面上看来，让·爱浦斯坦（1897—1953）似乎也是把电影看做塑造时间的机器（是塑造，不是雕塑，爱浦斯坦更喜欢用绘画语言作比喻）。但是，他对问题的思考比塔尔科夫斯基更深入到哲学层面。他从一个概念出发，这就是“镜头感”（photogénie），一种难以言喻的神奇感觉。是路易·德吕克（Louis Delluc）首先提议使用这个颇具历史的摄影词汇来指称电影影像的这个独特性：“很少有人懂得‘镜头感’的意义，他们甚至不知道它为何物。如果能将‘镜头’与‘感觉’神奇地结合起来，我将欣喜不已。”[1] “镜头感”这个概念的重要性在于它提出了难以言述的美学价值，可以感觉但无法解释，它是有所组成的但又无法分析，“要想对它进行定义那真是要绞尽脑汁”。[2]同时，这个神奇的特质正是电影的素材，正如雕塑家使用黏土为材料一样。“有了镜头感这个概念才令人产生电影是艺术的想法，镜头感之于电影如同色彩之于绘画，空间之于雕塑：这是该门艺术的特质。关于这个不可捉摸的镜头感，还有比这更好

[1] L.Delluc, *Écrits cinématographiques*, Vol.1, P.34.

[2] J.Epstein, *Écrits sur le cinéma*, Vol.1, P.91.

的定义吗?”

在晚年，爱浦斯坦似乎完全改变了观点，他把电影看做“聪明的机器”（感性的）和“灵性的机器”：“通过发挥我们的感官作用，利用时间手段，电影能够通过视听使人感知到原先我们以为看不见和听不见的东西，把一些抽象物的面貌展现出来。”[1]他进一步发挥其理论：人的智力本来就是可以被看做一个机器，完全可以设想一些机器能够做到接近人的智力并有一天取而代之。从这个角度看来，电影的时间处理完全不能被看做简单的模仿，它暗示着另外一个有别于现象世界、甚至是现实世界的世界，因为它把空间与其原来伴随的时间分离了。在他一生最后的时期，爱浦斯坦所受到的自然科学熏陶以及他对20世纪初物理学科革新的了解影响了他的电影思想，他反转了原来所思考的时空关系：不是空间统摄时间而是时间统摄空间。因此，电影——这个制造无限的想像空间并且有朝一日实现于一部具体影片的机器——是一个有思想的机器，它遵循其自身的法则，与我们的思维不尽相同；在电影世界中，时间、空间和因果关系——康德这些著名的概念——一律是以有别于现实的方式运行。

从初期感性的、感觉的、比喻的（镜头感）方式，到后期成熟的、超级理论化的思想（电影能够制造出可能世界的模式或现实世界的可能模式），爱浦斯坦从电影的存在渐渐发展他对时间的思考。这个完全理论性的思考所考虑的已经不局限于一个电影概念，而是从电影角度来直接思考一个关于时间的命题。在他看来，电影正好是一个探索时间真理的最佳工

---

[1] Id.

具：电影是一个探讨哲学理论的途径，因为电影本身的定义和性质决定了它要通盘考虑我们现实经历的“四维”。

首先，电影是生产时间的机械和工具，它有不同寻常的自身时间程序。慢镜头和快镜头是“模塑”时间最显而易见的例子。爱浦斯坦只提到这两种形式，但我们还可以补充其他几种，如实体动画——它不简单地等同于快镜头，而是像机枪喷射一样产生一组组时间长短不一的画面，还有叠印，爱浦斯坦一定了解这一技法，但是他对其时间意义（还有画面意义，因为它把两种以上的时空有机地融为一体）谈论甚少。此外还有倒叙，这同样是一种基本的手法，但它也触及了时间的本质，并且改变了时间的本体地位、甚至实体地位（因为在倒叙的电影中，因果关系发生了倒置）。

由上所述，爱浦斯坦推论说电影重新规划了时间：

时间是现实的第一维：“（……）与其说人是按照这样的顺序来熟悉长度、面积、体积和时间，是否更应该把时间的价值作为第一维而不是第四维，这样可以更好地认识到它在空间中所起到的统摄作用？”[1]我们首先生活在时间中，其次是在空间里：这是爱浦斯坦理论最直接得出的哲学性结论。（这与胡塞尔的有些见解或者说是现象学的理论相去不远。）

时间是自我的感觉：爱浦斯坦否认有自行存在的时间（与此相关，也没有自行存在的空间），时间与空间只是个人统觉上的范畴。在时间上是这样的，因为每个人都知道，就算时光不能倒流，至少我可以回忆过去和预想未来。空间上也是如此，或更确切地说是时空上如此：“（……）空间的

[1] Id.P.284－285.

三维实际上只是位置的差异，没有什么本质的区别，而时间具有特殊性，首先它具有人们所谓的不可逆转性，相反，按照三维空间中的任何一维所进行的位移都被认为是可以正向或负向地进行。但由于四维构成了不可分割的协变量，那么很奇怪其中一个可以逆转而不需要其他三维同样逆转。事实上，任何有无生命的活动体都不能取消它已完成的路程。如果行进了一公里，然后又折回，其实它并没有取消已经完成的那一公里，而是增加了有别于前者的新的一公里。晚上走的路也许与早晨经过的路没有丝毫差距，但毕竟还是在另一种光线下，在另一种空气里，带着另一种心情和思想而走的不同的路。”[1]空间并不存在，它是我的经历的结果，而经历是以时间为本质的（这里出现了情感因素）。

最后推导的结果（其实是伪逻辑）就是，如果对时空的统觉变化了，时间和空间也会跟着变化。“电影（……）表明时间只是一种可能性，是一系列现象先后更迭的产物，正如空间是事物同时存在而产生的效果。时间不包含任何可以被称做时间的独立物质，正如空间里没有自行存在的空间。它们都是由一定的关系组成的，主要是相继发生或是同时发生的表象之间变化的关系。这就是为什么事物的位置和观察者千变万化，可能会有36 种时间和 20 种空间。”[2]

换言之，在爱浦斯坦看来——他的理论著述富有夸张性，电影是有思想的，给时间带来了此前不可想像的新定义。一些诸如连续性、非连续性

---

[1] Id.P.284 −285.
[2] Id.P.286.

的概念被电影现象完全颠覆："首先，电影把更真实的非连续性进行主观转化，在连续性中展示出来；继而，它对基本的连续性进行随意阐释通过非连续性的方式展现出来。于是可见，电影的连续性与非连续性都是不存在的，或者说它们交替充当主体与客体，它们的真实性在于它们的功能，它们的功能是可以彼此交换的。"

但更广泛地说来，或是说得更绝对一些，应当以客观的方式来考虑时间，而不仅仅是根据我们所知道的（过快或过慢的）节奏。根据这个条件，人们发现生命本身是相对的，可以在人们原本看不见的地方引起生命的出现。为此只需要设想无限制地调节时间，把电影时间的调节性法则（慢镜头、快镜头、倒叙）应用到自然世界。这样，时间就会发生根本性变化，使人以另一种方式感觉时间中的生物，从而导致新事物的产生，这些新生事物将有可能就会是被称作生命的东西。这一理论并非严格，爱浦斯坦在讨论时间感觉令人难以想像的变化上着墨甚多，但他的思想还是颇有吸引力的："时间自己也是曾经变化、正在变化并且继续变化的，但是与我们的生命长度相比它的变化如此缓慢以至于难以觉察。（……）假如有这样一个观察者，他的生命与我们的地球同时开始，并且一个世纪在他的生命中就像一分钟那样，那么他或许可以记录下时间的加速给某一物质带来的无数生命的产生。"

人们对这样一个见证（他又是从何角度从何意识来见证?）我们所在世界的历史尚无名称的神奇观察者作何感想，不过，自从爱浦斯坦写下了他的这一思想之后，天文物理学家也常有同样的愿望（参见"对宇宙诞生后的三分钟的遐想"）。在我们可以想见的范围内，爱浦斯坦思想的意义

主要在于，时间不是现实（宇宙）的一个已知物，而是人类的发明。我们要观察现实世界就必须要赋予它时间的形式；这是康德直觉的深刻意义所在（但康德仍然认为我们的感觉和现实之间的默契）；诺拜尔·埃利亚斯（Nobert Elias）更加鲜明并且大胆地提出这样一个观点，即时间——不仅仅是度量时间的工具——完全是人的发明，它不属于本体学的研究范畴，而是社会学和历史范畴。爱浦斯坦还没有把自己的言论发挥到这一步（历史与社会学都不是他所关心的），但他在另一个主观性的领域——生理学和心理学——提出了可以说是与之对应的观点。

以上只介绍了两位电影理论家对时间问题公开而且诗意的（意思是说他们在此问题中表现出一定的创造性和自由度）阐述。他们的思考，尤其是塔尔科夫斯基更“艺术家”的观点，意义深长，或许一个专门研究哲学的人可以从他们的见解中得到启示并将之更加理论化。这两种创见都极好地体现了由电影引发的思考所具的创造力，甚至是在司空见惯的哲学话题上。还有什么比时间和时间的体验更平常的话题？但还有什么比这更难以定义和确定的事物？（圣奥古斯丁曾经说过这样一句十分经典的话：“如果人们不问我这是什么，我知道这是什么；如果有人问我这是什么，我就不知道这是什么了。”）如果人们相信电影具有制造各种“世界”的能力，那么它确实是一个可以使我们重新审视和思考那些关于时间的现成定论。在这些言论之外我本还可以把其他电影导演对时间的理解一一介绍，但是他们在此问题上的看法都是间接的，或者是更多地考虑人在具体事件、具体时间中的具体表现（布莱松的“期遇”），或者是更注重时间的表现形式而较少考虑它对人的思想产生的影响（“间歇”）。笔者的

目的是想说明电影人的思想有可能会突破电影艺术的“特殊性”和只把电影看做“运动的艺术”这个观点，未来主义艺术家的宣言有此表述，如安东·居里奥·布拉加格里亚（Anton Giulio Bragaglia，1890—1960），他的贡献在于把对电影的关注从剧情转移到运动本身，但他对各种感觉产生电影的描述是粗浅的。

第三节　建立体系

在介绍理念的创造和电影的哲学功能时，笔者比较急于陈述观点并且强调的是电影导演思考的深度和独创性。有一点是好几次都应该出现但都没有提及的，那就是他们的局限性——缺乏体系。“间歇”概念把电影流程（取像、长度、画面感）的各个方面融为一体，在此方面是一个很高明的创造，但是它与其他的电影概念缺乏关联，以致变得难以理解和应用。或者，我们换一个角度来提出问题：对“长镜头”这样一个常见的现象，帕索里尼持排斥的态度而塔尔科夫斯基赞赏有加，我们如何看待这两种迥然不同的见解呢？正是因为他们的看法没有理论体系的支撑，所以才有待商榷。

电影导演在进行理论思考时存在一个共同问题，就是往往很少建立起完整的理论体系：创新是他们的优势，而很少有人做全局考虑。正是在这个意义上我又回到风格和内容颇有差异的两个经典理论上来。

爱森斯坦：体系创建者

一个理念要在一个体系内创造，但是建立体系不一定经过创造独特理念的步骤。体系最接近我们习惯意义上的理论，由一整套彼此关联一致的

思想构成，以说明一个现象的全部意义。在所有涉及理论的电影家中，在这个意义上最成体系的毫无疑问当属爱森斯坦：他在不断地总结，几乎涉及电影的所有问题，尤其是他注意将自己所思考的问题相互联系起来而且与已有学科或著名流派相互参照。很长一段时间里，人们的看法是“作为艺术家的爱森斯坦是卓越的，但是理论家爱森斯坦是不存在的”（这句有失公正的话是安贝托·巴巴罗所说）。在20世纪60年代，人们发现了爱森斯坦一些更为完整和出版更为完善的著述，加上70年代对其理论的各种诠释，使得人们改变了原来的看法：爱森斯坦的电影已经成为渐行渐远的历史里的丰碑，与我们现代人的趣味相差遥远，然而他的电影理论包罗万象、内容丰富、旗帜鲜明，依然保持着活力并且具有现实意义。

有两个特征或许可以部分地解释爱森斯坦的理论成就。首先，他是极少数几乎终生没有离开教师岗位的大导演之一。他的大部分理论思想虽不一定是在课堂上形成（他教授的主要是场景调度方面的课程），但是他必然从作为听众的学生角度出发，注意思考一些有助于教学实践的问题并做出解答。另外一个明显的特点是他始终愿意借鉴各门学科的思想——哲学、历史、社会科学、自然科学、人类学，甚至文学和文艺理论——来建筑他的电影理论，因而从一开始就构建在一个宽阔和坚实的基础之上。

总的来说，爱森斯坦的电影理论在1923年至1948年间经历了很大变化：参考学说在变化，理念丰富了，意识形态环境有时会令人的思想产生奇怪的扭曲；但是，尽管风格和学说有所变化，所提出的解决方案多种多样，爱森斯坦关注的问题仍然存在。我们不可能详尽地介绍他建构理论体系过程中所有的曲折和困难，只是将其丰富的思想中的重要部分通过下面

的图表简单约略地表示出来：

	理念（创作者）	要素（形式）	目标（观众）
第一时期：20 年代	片段旋律蒙太奇	冲突	吸引
第二时期：30 年代	内心独白理性蒙太奇	前逻辑思维	悲怆：情绪、情感同化
第二时期：40 年代	对位线条垂直蒙太奇	视觉思维有机感	陶醉

我们来加以简单的解释，这张表体现了爱森斯坦理论活动的两个特点：

其电影思想受到所处时代的意识形态和艺术潮流的影响。20 年代是政治上和艺术上的“先锋”时期，爱森斯坦的电影以追求模式和形式规则为标志；“冲突”这个从黑格尔和恩格斯辩证法里引申来的词被到处使用，一方面意味着要给观众强烈的震撼感觉，另一方面意味着要以冲突方式处理蒙太奇以使影片产生一定的意义。30 年代是爱森斯坦思想最丰富的时期，围绕着一个基本的信念，他深刻地挖掘电影画面的意义：画面更直接即时地产生意义，故而它能产生情绪感染力，所以有必要创造一种有利于这种意义突然释放的形式。最后，在 40 年代，爱森斯坦又回到了对一定形式和模式的追求，但是模式不再那样机械单一，他更多地从生活的经历和智慧而不是物理科学中汲取素材和灵感。

在任何时期，爱森斯坦的电影理论都基于对形式和意义、素材和电影诗学、观众接受的全盘考虑之上。电影的要素可以有不同的名称（冲突、原始思维、视觉思维），但总是有一个抽象的原则，要思考如何将其应用于不同的素材——因为要赋予它一定的形式，和不同的受众环境——因为会对它产生直接即时的影响。

我们再一次说明，我们无法对爱森斯坦的电影思想全部加以评析。笔

者提请读者回顾我们上文介绍到的“理性蒙太奇概念”。这里，我们再简单地就人们不太熟知的“意识流（内心独白）”谈几句。这个术语来源于文学领域，有可能是亚历山大·大仲马所创造，但第一次在作品中真正体现是爱德华·杜雅尔丹（Édouard Dujardin）一篇不长的小说《月桂树折》（*Les lauriers sont coupés*，1887）。当然，詹姆斯·乔伊斯（James Joyce）在《尤里西斯》（*Ulysse*，1918）中提供了一个最著名的意识流作品范本。爱森斯坦读完这部作品后感慨说：“关于乔伊斯和电影，我的想法能装满一整火车车厢。”（1928 年，《致莱昂·穆西那克信》）塞姆尔·查特曼（Seymour Chatman）将“意识流”定义如下：“对人物未言的思想进行直接即时的陈述，叙述者毫不介入其中。”[1]

爱森斯坦被这个概念吸引时正经历他人生动荡的时期（游历美国、结识乔伊斯、在欧洲接触到心理分析，受到苏联官方的冷遇，担任教职），因为在他看来，这个艺术手法似乎可以解决三大主要矛盾：

画面与言语之间的矛盾：“意识流”兼融二者（“意识画面”）；

理性与情感之间的矛盾：“意识流”是言语行为，故受语言规范，但它同时也体现内心活动及其初级的动态过程。

感觉与理智之间的矛盾：“意识流”将感觉与行为融入思想当中。

“意识流”最初出现时是被用来展现人物的种种情绪和思想意识的，但正如许多哲学家认识到的那样，它远远超越了文学范畴，而触及了人类思想的特质。“可以说有两种言语：一种言语在传达意义之后就消失了，一种

---

[1] S.Chatman, *Story and Discourse*, Cornell University Press, 1978.

言语形成于表达的同时，符号本身被融入意义当中——这就是言既出和言当中”。[1]这里所谈到的概念实际上也是思想本身被象征化的过程——思想和言语之间是怎样的关系？思想和意识画面之间又如何？感觉和表述之间关系如何？正在思考的“我”是什么？——和电影作为象征化的工具的问题。

在这一系列问题中，爱森斯坦找到了他的症结所在，即情感与思想、形象和言语之间的矛盾。“意识流”在他看来是电影中最主要矛盾的一个可能性出路：用智力正确地思想，同时并不忽视原始的感觉、形象、情感。爱森斯坦本来的哲学基础（恩格斯并不能解决他的所有问题）局限了他的思想，但通过对“意识流”的思考，他的思想实现了一个跳跃，突然具有了现代色彩，并且以时代的眼光来重新审视他所遇到的问题。他同时接触到了——不一定是真正的接受——弗洛伊德的心理分析（根据这个学说，无意识不能表述但可以形成形象）、索绪尔的语言学（其理论认为语言由于抽象语言系统的存在而成为可能，而语言系统又形成于语言当中）、俄罗斯实验心理学（它主张说艺术是感觉、想像和情感的综合体），萨特的存在主义（它认为意识形象不是物而是意识行为），此外当然还有20世纪的文学。

因此，“意识流”因其所引发的这些问题吸引了爱森斯坦，他从中寻找与电影有关的答案。

语言与影像：感觉与表述力

这个被广泛争论的问题其实既困难又简单：电影既然表达一定的意义，那么应该包含着一部分语言的成分，因为语言是意义的载体。这

---

[1] M.Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Gallimard, 1952, P.17.

是“理性蒙太奇”的中心问题。1928 年在为拍摄《资本论》而做的案头准备工作中，影像被描述为抽象语言的感性表现：如果要表达思想，电影的表达方式应该以言语的表达方式为参照模式。从这个观点出发，爱森斯坦作了大量关于电影《十月》（*Octobre*，1927）中“诸神”场面的分析，以证明电影语言的一个重要之处是意义的连接，而这是建立在语言性连接的基础上的，而且为了保证语义的连贯，需要编排各意群的意义索引（要给电影符号的所指作一定义）。

在这一点上，“意识流”的贡献是微弱的，因为虽然它包含所有这些精神层面的内容（感知对象、记忆图像、概念），但是它没有说它们之间是如何转换和过渡的。于是，爱森斯坦很快感觉到需要另一种更能解决问题的假设，那就是“前逻辑思维”，在这种思维模式中，本义与喻义完全对等并且可以互换。

语言与思想

在接触到实验心理学（维格特斯基、鲁利亚）和人种学（尤其是吕西安·列维－布鲁尔的《原始的心灵》[*L'Âme Primitive*，1910—1920]）之后，爱森斯坦得出这样一个观点：“意识流”，以及“前逻辑思维”，主要由形象构成，而相反，我们平常说话遵从的是言语的句法；另一方面，蒙太奇重现思想的法则，因此，思想更多地是建立在形象而不是语言的基础上。

这里存在两个问题：

一方面，现在基本不用的“前逻辑思维”概念是有问题的。在列维—布鲁尔之后，爱森斯坦把它看做“思想的前逻辑阶段”，而不是另一种思维方

式（“原始人”属于人类）。具体来说，这是思维发展的初始阶段，从系统发育的角度来看，是人类处于前农业的社会组织阶段时期的情况；从个体发育的角度来看，它存在于任何个体中（儿童、神经官能症和精神分裂症患者）；

另一方面，如果说这个隐喻式的、具体的、感觉为主的“前逻辑思维”为电影提供了一个方便的模式（比“意识流”更加丰富），说电影遵循其规则却完全是理论推测。事实上，这没有任何事实证明，唯独爱森斯坦一定要把电影规则与思维规则联系起来。此外，他的思考遇到了这样一个难点：作为有意识而为的作品，影片不体现概念的形成，它再现的是一种经过重新组织的思想，电影是思想的形象化，它本身并不会思想。能够解释这个模式的仍然是一个在爱森斯坦的理论中多次出现的假设：人类思维的统一性在各个方面有所体现，它要求电影语言遵循思想的状态，但并不将它变为思维的工具。

语言、思想与主体

“意识流”显然要追溯到主观体验，但在1930年之前，爱森斯坦还没有形成自己的主体理论。他以超前的认识论主义者来观察思想，以行为主义者来观察情感，不过是根据一些机械的反射学模式。整个30年代，正是在此方面他的表述得到最大丰富和发展，虽然他从未公开表示，但他的关注范围有所扩大：主体无意识和差异性（在1928年他就说过：“电影必须考虑到每个人都是无意识地进行象征化的过程。”）、话语的主观性体现、观众的情感。最后，在研究受众的方面，爱森斯坦以40年代的“陶醉说”取得最令人瞩目的进步。

总之，在这一阶段，爱森斯坦没有完成任何影片——《墨西哥万岁!》（*Que Viva Mexico!*，1932）和《白静草原》（*Le Préde Béjine*，1935—1937）都没有完成，这是他电影理论研究最集中的阶段，对很多问题他并没有给出确定的答案，他的长期探索有时甚至陷入困境。然而，正是建立体系的困难所在和他知难而进的执著精神成为爱森斯坦电影理论中最有价值的部分。

布莱松和电影术

爱森斯坦曾经以威廉姆·布莱克（William Blake）的一句名言来解释他创建理论的动机："如果我不建立一个体系，我就会成为别人的奴隶。"创建理论的人，无论是不是电影行业的，都会感受到这样的必要性。但是一个体系并不一定需要庞大的建筑规模，只要它足够完整和坚固就可以。我们不妨继续借用乔治·巴塔伊的比喻来说：一个已成体系的理论可以是一个刚刚脱离工地状态的工程，但没有必要非得是一座宫殿（一所简朴的小房子有时也会支撑很久）。最主要的是我们建造的不是一个迷宫。

正是在这个意义上我想重新提及罗伯特·布莱松的观点。我曾经说到他的那本名为"电影札记"的书，薄薄一册，通篇都是没有关联的格言警句，没有章节划分，也没有定理和伟大的理论原则。但是，布莱松

的理论工作不仅具有创新性，而且具有令人赞叹的规范性，他有自己的取舍标准，这体现了其理论的系统性；此外，他的理论与他所拍摄的电影密切联系，他的电影既是理论的依据又是受理论指导的实践。这也许就是他对法国电影产生深远影响的原因所在，任何一个稍微令人感兴趣的法国导演都得益于布莱松的教诲——这已经成为一个定理。

布莱松的电影术的理论，虽然没有长篇大论，但范围涉及电影理论的各个方面：影像的创造及其所需的手段，影像的基本目标。布莱松和所有古典主义（古典美学）的信奉者一样都认为目标决定了创作，而这二者共同决定了艺术手段。我们已经提到过，电影术的目标就是通过制造观众与真实“相遇”的条件，叙述关于事实的真实，或更确切地说，是让事实说出真实，而导演在这个过程中是一个高明的协调人。

电影术的手段

布莱松把电影术定义为“用动感的影像和声音进行写作”。这个定义看似简单，实际上每个词语都值得探究。电影术是与电影相对的概念，电影“通过身体动作、姿态和语调来直接地、程式化地模仿表现”，也就是说，电影满足于再现一个戏剧化的现实，而不增加其他任何东西；相反，电影术所追求的不是直接的（而是间接的，其中的表达手段本身是不容忽略的）和程式化的（总是在不断变化、变位、修正）表现；电影术是一种“写作”，也就是说是一些合理成分之间的联系。

布莱松对声音，或者说对声音与影像之间关系的态度是大家都知道的：“声音与影像好似萍水相逢却难舍难分的两个人。”声音与影像必须是各自独立的成分，任何一方都必须各司其职而不能相互越权（布莱松认为

图像位于外层，声音在内层，因为在性质上更有优势)。但相反，影片应当是这些各自独立的成分之间有机的组合——它们之间要协调合作，并且彼此之间最终能够合理有效地承担表达任务（“人的眼睛和耳朵不能同时面面俱到”)。

这是布莱松对画面的看法，画面在电影术中必须是无意义的，而且不要过于自我表现。布莱松最反对的就是“华丽的画面”，那些用技巧来吸引眼球的画面；他也反对隐喻性画面，总是让人感觉其中别有用心。在这两种情况中，画面都太过于“视觉化”，而忽略了其根本意义在于与其他影像的交流与沟通。作为一种写作，电影术不是镜子、图画和画谜，它不能使用那些以炫耀为目的的画面，而只能使用那些可以与环境相联系的画面，其他画面会使之变化。写作中的词汇是处于一定意群当中的，词汇的有些意义得以发挥而另一部分意义被牺牲了；通过电影术而产生的影片也是从每个画面中突出其中与上下文有关联的部分。所以画面不必要把所有的内容都表现出来。

最后要说的是布莱松对于蒙太奇的态度。影片之所以能够把无自身意义和表现力的画面联系起来，这是因为剪辑起着重要作用，是它把其中的意义挖掘出来。画面本身并不重要，一切有赖于剪辑，就像在绘画中，单独一个色块并不能显示什么，但是画面上各种色彩的比例与关系就很重要，就像文学作品中，字词的意义取决于上下文。通过剪辑来处理关系是有技巧可言的，布莱松随意提及这一点是为了区别于剧情化影片。但是最重要的还是句法、甚至是语法性的方面，通过一些总的规则来确保画面之间的衔接。物各有其位，这个特定的位置保证它发挥自己的功能和有效

性（“一个无用物，如果你改变它的位置，也许它就成为有用之物了。”）。这个位置不是由剧情的连续性或一般的因果关系来决定的，尤其是因果关系原则在这里应当被打破或是反转过来（从“书写”的角度来看，最好是先果后因）。最后一点，也是很重要的一点，将一切串联起来的是人的视线，我们都知道布莱松为此创造设计了一些不同角度的视点，他强调镜头之间的关系，避免局限于某一个角色的视点。

创造影片

电影导演自然被描述为大师、符号的大师，但他仍然怀着古典主义理想。他身上应当具备一些品德素养：勇气、敬业、高贵（“你可以把一部使你对电影产生崇高想法的影片称作优美的电影。”）他也同时应具有一些特殊的职业素质：独具慧眼（他一眼能在普通的现实中发现可以用影像来表现的事物），掌控全局的能力，擅长处理素材（对所掌握的感性材料既不曲解也不胡编乱造，而是善于发现其中的新关系），工作细致精确而又富有耐心、辨别力、坚持不懈的精神，善于把握尺度（有很好的尺度感，平等的精神），有节约原则（“如果一把小提琴够了就不必使用两把。”）。简而言之，以上对电影大师的描述无非突出一个品质，那就是朴素。

对电影导演的上述严格要求，我们基本上很容易从布莱松的电影中最寻常的镜头中感觉出来。这个定义在很多部分是限制性的，但有一个重要素质是布莱松积极鼓励的，那就是创新。他对创新有独特的思考，他相信意料之外、意外发现、偶然、期遇。导演必须不断地更新自己的设想，对拍摄过程中所可能发生的偶然都要十分敏感。布莱松信奉画家柯罗（Corot）的一句话：“不要寻找，只要等待。”这就是我前面提到

的“无意愿的意愿”。电影导演自然是有初衷的，那就是要创作一部作品，但这只是一个笼统的愿望，它不会引出一些过于具体的意愿，如果这样的话，工作尚未开始就注定这部作品不会有生命力。作品是艺术家（他有一个基本的蓝图）和实际（不断产生“期遇”的惊喜）结合的产物；电影术就是把这些交会的时刻组织起来，使得它们在相互联系中体现价值。布莱松经常向往拉斐尔的艺术境界，即“胸有成竹”，只需要将脑子里现成的作品实际表现出来就好。可是，他又说过：“我梦想我的作品是在注视的目光中自动逐步形成的，就像一幅永作永新的画”，此时他的想法又背离了那些认为绘画作品只需要把现成的构思显示出来的画家的说法。在布莱松看来，作品中他创作的成分与作品自然形成的成分同样多。这样的情况下，主观意愿就退化而为“一无所知”和“无为”，即他所谓的“即兴创作”。“拍摄，将自己置于一无所知和好奇的状态，当然在此之前还是要有所知的。”

关于“电影术”的定义在布莱松的书中没有一处明显的表述，而是散见于各处——

关于“意外”、“直觉”、“出乎预料”：“让摄像机和录音机去捕捉闪电而过的瞬间，你的角色模型带来的意外表现。”

关于“观众的情绪、信赖感和融入”：“你的影片不只是让观众走马观花看一眼的，而是要把他们带进去，使他们完全融入。”

关于“拒绝纯粹的理性”、“真实、现实”：“到达智性层次的现实已经不再是现实。我们的目光中有太多的思考和明智。”

关于“电影术的独特力量”：这个力量是因为它既是写作过程又是机器

(这里同于爱浦斯坦和维尔托夫关于智力机器和“超级眼睛”的说法):“任何人眼都不能看见的，任何笔都不能把握的，你的摄像机不知所以然地将其捕捉，机械而又细致地记录下来。”

关于“严谨的形式”：电影的创作当然是有章法可循的体系。

第二章 现象与影像，现实与书写

哲学家关于现实的说法往往是令人失望的，
就像你看见旧货店里有一块招牌上写着
『熨烫衣服』，
等你拿着衣服去却发现根本不是那么回事
儿——原来那
写着字的是等待出售的招牌。

——克尔恺郭尔，《重复》

关于电影的起源，存在多种不同的意见，有的探求历史沿革，有的到神话中寻找根源，有的追溯到临摹现实的古老传统，或者将电影看做最后一个绘画形式——抽象画——的引申，或将电影与创造半虚半实世界的奇幻艺术联系起来。总的概括起来可划分为三大流派：现实主义说（安德烈·巴赞在许多著名的文章中持这种观点）；抽象主义说（抽象画在绘画形式上不是主流，但传达了所有先锋派的艺术思想）；神奇志怪说，即把电影看作“虚幻人物的生活”（让－路易·勒特拉［Jean-Lauis Leutrat］）。

评论家、哲学家和电影家经常把电影理论看做研究现实与影像以及相互依存或彼此独立关系的理论。不管怎样，传统的影响是很大的，大多数电影

家在思考影像的时候仍然把它视做一种对现实的表现，继乔治·梅里爱(Georges Méliès)之后，人们也考虑到艺术的形式及非现实部分，但还是脱离不了电影是现实的反映这一观点。电影从可见的现实出发，是如何达到其特有的电影诗学的呢？这是电影家们在其理论中关注的中心问题。

第一节　影像与现象

一个占主导思想的老观点就是认为电影，除了一些必要的程式化处理（首先是剪辑），是现实的忠实反映，通过电影这面镜子可以看到真正的现实。这种看法轻视了这样一个事实，即电影这门艺术，它在乎影像自身胜于对现实的忠实，电影继其他艺术之后也在创造和发展自己的艺术形式。无论现实感多么强，在观看一场电影时，我首先看到的是放映机投射的光束和在银幕上留下的光影图像。“胶片在银幕上舒展，一束银白的光线绽放。”[1]我观看电影，就是因为我看到眼前的银幕上展映的是变化无穷的影像，它的内容不断变化，但它的形式仍然是影像。

语言与视像：戈达尔

什么是影像？对这个问题思考最多的电影导演就是让－吕克·戈达尔。他在电影实践中不懈地努力追求一种电视时代的电影，突破情节而追求画面本身。

---

[1] J.Cocteau, *Le Grand Écart*, P.31.

起初，戈达尔对电影剪辑进行了思考，这是青年时代的戈达尔的一个主要理论命题。他在最初期的一篇文章中说，如果说传统分镜法指的是一个既成的、固定的拍摄方式，“就好像一种放之四海而皆准的思维模式”，那么它是不存在的。存在的是场面调度，这是风格化的东西，每一个导演，甚至在每一部影片中都会有所不同；内容决定形式，而不是用类似语法的形式来约束内容表达。在另一篇文章中，他指出场面调度有时可以类同于剪辑，因为场面调度是对空间的把握，而剪辑是对时间的把握。“如果说场面调度是一种目光，那么剪辑就是心脏跳动的节奏，但要与目光相吻合。这可以看做剪辑的定义，既体现了它的重要作用，又说明了它要从属于场面调度。”戈达尔一直在阐释这二者之间的辩证关系：“知道一个场景能够持续多久，这已经就是在剪辑；同样，考虑衔接也属于拍摄问题。”他对电影的认识同时受到阿斯特吕克（Astruc）、侯麦和爱森斯坦、威尔斯（Welles）的影响，其基本概念一方面是场面调度、作者、目光，另一方面是镜头、场景和情节。

十五年后，戈达尔却做了一些将二者关系分离的影片，如《愉悦的智慧》（*Le Gai Savoir*，1977），它的影像部分是按照字幕摄制方式拍摄的镜头，完全根据意义而连接。语言的重要性是首位的，剪辑不再是心脏跳动的感觉，而是连接论据，语言性压制了视觉性。《真理报》（*Pravda*）这部电影完全是以声带为主的，声音部分掌握了“真理”，反对那些散布伪真理的谎言者。蒙太奇不再创造意义，而是为已定的言论提供字面上的阐释。这个阶段是戈达尔对画面产生质疑的阶段，认为它不能准确达意。“这不是一个恰好的画面，这恰好只是一个画面而

已。”他原来所向往的“剪辑”与“场面调度”之间的谐调关系变得支离破碎：剪辑变成一个工具而已，它的机械性是那些俄罗斯导演所不曾想像的。

在此后的一个阶段，戈达尔所做的工作是摆脱这种以语言为主导的片面性，这时画面体现了平衡作用。第一步，是改变视觉、视像从属于语言的状况。在《你好吗?》（*Comment ça va*，1976）这部作品中，一个工会主义者试图解释一张关于葡萄牙革命的照片。影片中一个工作场景占据了重要地位，这时他在批评一个有“左派”倾向的合作者（安娜－玛丽·米耶维勒[Anne-Marie Miéville] 饰），而这位女合作者指责他没有把照片“看”清楚就急于表达意见：他这是用语言来压制影像，好比盲人看不见眼前的事实。这表明戈达尔又回到了原来的想法，并且越加丰富。在两个电视系列片中，他探索了将可见物转变为视觉画面的方式：实时采访（没有剪辑，没有卡镜头，尊重言语在事件中的作用），慢镜头有助于展示事实（如果我们的观察不够精确或速度太慢）和调节节奏，制作一些比喻性画面有助于了解每一段落的内容。

《人人为己》（*Sauve qui peut，la vie*，1979）这部影片运用了其中一种画面技巧——慢镜头。在事先摄制的脚本中，他提炼了这样一个理论原则：慢镜头不只是速度或节奏的问题，它还是另外一种观察方式。放慢，就是观察那些决定性的时刻，而且更好地观察整个过程（不仅仅是慢镜头处理的那个时段）。这就意味着介入了事件并从中挖掘意义。与此前相比，这个意义不是导演安排和强加的个人话语，而是事实本身的体现。慢镜头和维尔托夫的“间歇”蒙太奇一样，可以引导观众的感受但并不是外部的

强制（正因如此，戈达尔反对他前期所实践的爱森斯坦的主观性蒙太奇）。

《激情》（*Passion*，1982）开启了最后一个时期，是对视觉和事实之间的关系更扩展性思考。影片一开始就涉及画面与文字的对立，强调《激情》这部戏并没有文字的脚本，而是从一个图像开始的："这部电影，我觉得它的独特之处就在于我的剧本不是文字版的，而是图像版的（……）我认为对于这个世界，人们首先是用眼睛看的，然后才会写成文字。《激情》所描写的世界，先是看到的世界，看到它的存在然后才拍成影片。"在这个时期，戈达尔产生这样一个看法：在电影拍摄中，文字以剧本的形式出现是出于商业成本的考虑："剧本是为了财务的需要而写的，主要是为了预先知道钱将如何花出去。"一个不重视视觉的电影导演和电视人一样，他们不是把画面拿来看而是"背在身上"。观察，才能掌握，善于观察的人才能将物化为己有，不观察就不能做到。这个看法绝对与巴赞和罗西里尼的观点背道而驰。这里的"观察"不是为了阅览和记录资料，而是为了理解和把握（这里有维尔托夫和萨特的余音，在戈达尔那里经常如此）。

最后，画面不仅应当是"看"而不是"读"的，而且应该是"做"出来的：画面是视觉的对象，视觉也离不开想像。根据《激情》的"脚本"，这部影片从白色出发（白色是空白的象征）来表现某种东西的存在，一个画面，一连串画面。这里的理论道理是模糊的。导演要拍摄的是一些不受文字约束的画面，——"你不愿意写下来，你要看，然后接受。"可是这些画面又从何而来呢？在济加·维尔托夫的时代，影像依据声音而来。但是出于对任何可能对画面产生影响的话语的怀疑，戈达尔依赖的是画面自身的爆发力，但这也脱离不开与言语的干系：《激情》的"脚本"（其实是影片完成

后拍摄的）是通过一些重要的片段对影片所做的生成性分析，但是如果不根据一定的言语逻辑也是无法把这些影像串联起来的。白色的“书页”把人带到“沙滩”，于是望见“大海”，海面上起“波浪”，从波浪得到派生的意义（如，我的想法“起伏不定”）。同样，从“工作”的概念出发，影片把镜头引申到工作的环境。然后，所有的画面交织起来：伊莎贝尔是一个女工（工作的场景），此时的银幕是白色的底色，白色意味纯洁，那么她是“纯洁而坚强”的，她的身份既是一个工会活动分子，又是一个纯洁的姑娘。

这样的创意倒是省略了言语的繁琐，因为它是从一些可感的形象入手的，如丁托列托和戈雅的画、莫扎特的《安魂曲》、莱欧·费雷的歌曲……后面所发生的画面也是依照同样的方法连接起来，没有言语赘述，这样，观众确实对画面有一个即时、整体的感觉。戈达尔想表示的是，《激情》的脚本创意就是对一些包含了故事和叙事元素的视觉作品所产生的印象进行着意挖掘，并且对意料之外的一切持开放态度。编写这部电影的剧本，就是从“无”开始，“无”中生“有”，接受一切可与之联结的元素。这可能看起来很随意，因为确实我（在接纳和融入诸多外来与个人信息之后）所得到的结果是始于“无”时所无法想像的。因此，在戈达尔的画面理论中，重要的不是编写剧本的“秘诀”，这是无法移用的，而是他的一个重要思想：导演不必完全掌控他的叙事，架构一个故事就是要仔细聆听和观察人物，观察人物所处的情境，尤其是要懂得观察这些人物和情境已经出现的画面。

最后可以回到原来的出发点——蒙太奇——来完成我们对戈达尔画

面理论的介绍。在致弗莱迪·比阿什（Freddy Buache）的信中，戈达尔把对视觉的要求又提高了一步，影片要建立在对现实的观察基础上："我一直认为在……我以前说的是天和水之间……有某种东西。但随着电影拍得越来越多，我发现是在绿色和蓝色之间。"在后一种表述中，画面感突出为主体，以最直观和最形象的形式出现（抽象的色彩世界）。这就跨越到"另一个世界"，视觉主宰的世界，惟有视觉存在的世界，尽管戈达尔还没有想清楚视觉的概念是像维尔托夫所认为的那样，是捕捉现实的超敏锐能力，还是如塔尔科夫斯基或帕索里尼所见，是拨开现实发现那些包含现实并成为现实的"诗意化"真实的能力。于是，拍摄《筋疲力尽》（*À bout de souffle*，1959）前的青年戈达尔曾受威尔斯和爱森斯坦影响，现在对他来说，蒙太奇再度成为一个神奇手段：为了更好地展现画面，需要把应该看见的画面与其他画面对比呈现。看见，就是接受一个画面，而展示就是要把这个画面与另一个画面联系起来（一个画面本身一直是而且已经是蒙太奇）。"蒙太奇就是把事物联系起来，而且让人看到这些事物……一个显然的情景……（……）必须看到两次……这就是我所说的蒙太奇，就是相互联系。"[1]这就是戈达尔所揭示的"电影历史"的意义，我们还会在后面提到这本书的其他意义。

---

[1] J.-L.Godard, *Introductionàune véritable histoire du cinéma*, P.22.

电影与绘画：侯麦

如果把戈达尔与画家作一比较，可比程度是非常初级的：画家在画布上点画这一笔而不是那一笔，如何在电影中找到此时此刻的态度？绘画也是一门具有自身发展历史和规律的艺术。作为画面的艺术，它深深吸引着戈达尔，而且以另外的方式吸引另外一个人矛盾的内心，他就是埃里克·侯麦。侯麦的美学体系基础是：电影史对现实进行形象塑造和表达的艺术。他借用了艾黎·福尔（Elie Faure）的表述，认为从广义上来说，“造型”艺术系指任何一种将实在材料塑造成形的艺术，不管是绘画上的颜料、雕塑所用材料，还是建筑上的空间，甚至舞蹈也算作造型艺术，当然电影也属于其中一员。后者之所以可以被视作造型艺术是因为它具有一定的空间，是部分意义上的空间艺术，是在一定空间内进行空间组织安排（他的第一篇文章是《电影是空间艺术》[*Le cinéma, art de l'espace*]，1948 年；第一本书是《（电影中的）空间组织》[*L'organisation de l'espale dans <Le cinéma>*]，1972 年）。

电影空间是双重的：一个有一定范围限度的平面，它给我们的感官提供足够的材料以使得我们能够建立起一个无限深远空间的视像，正是这后一种空间更为重要：“一个奇怪的现象是，在景深概念未被经常使用之前，

银幕世界就已经是一个三维空间，而舞台往往只有二维，因为至少对一部分观众来说，舞台的高处是无法表现前后运动的。”[1]与戏剧相比，电影更加具有三维空间感，只是戏剧舞台的优势在于它是一个真正立体的具体空间。与此同时，电影也是一个受到局限的二维空间艺术（这是侯麦的辩证法）。正是在这一点上可以与绘画对比参照，在艺术史上，绘画独有平面和界限的特性。“任何在一个平面的、有限空间内进行形象塑造的艺术都是绘画艺术。”[2]电影是一门造型艺术，三维空间在其中能够得到充分表现，但同时也在二维形式上具有表现力。

因此，电影有赖于一些绘画手段，并不是命定如此，而是因为历史上，在摄影出现之前的四五个世纪，绘画已经发掘了平面界限空间艺术的一切表现手段，包括最能体现摄影技巧的地方。电影姗姗来迟，于是可以借鉴前者。侯麦不知不觉地成为贡布里希（Gombrich）的竞争者，他也在思考这样一个问题，即摄影艺术中也存在传统的非现实主义，绘画中也有通过非摄影手段而得到的现实主义。“卡拉瓦乔风格和摄影艺术的共同之处既不是它们平凡的现实主义，也不是作品中体现出来的一些非现实主义的效果。把立体转化为平面，往往给我们以假乱真的感觉。”[3]

电影必然与绘画有相通之处，当然它也有自己的特性。因此，它首先必须把握自己不受影响和避免模仿，无论模仿得是否聪明。侯麦反对把绘画直接拿到电影中来做装饰品，用电影来复制绘画作品。绘画作品可以在

---

[1] E.Rohmer, *Le Goût de la beauté*, P.28.

[2] 侯麦 1987 年在坎佩尔“绘画与电影”研讨会上的发言。

[3] E.Rohmer, *L'Organisation de l'espace* …, P.20.

影片中出现，但必须融入剧情，没有突兀感（如1983年的《沙滩上的宝琳》[*Pauline à la plage*]中马蒂斯的作品，或1984年《圆月映花都》[*Les Nuits de la pleine lune*]中蒙德里安的绘画）。电影与绘画的会通之处在于它们都是空间的艺术，但电影更复杂多样。“一部影片中的形象表达手段可以是绘画的、可以是建筑的、可以是电影的。这不是我个人的发明，我这里借用电影艺术中的一个常用说法，电影里集中了三种空间——绘画空间、建筑空间和电影空间。”[1]

绘画空间：一些电影导演之所以从绘画中汲取灵感，是因为实际上，世界本（也）是画。展示世界的美丽，最主要的就是展示它具有绘画性质的美丽。可是，什么是绘画性质？侯麦知道，在20世纪，绘画已经完成一轮历史，把色彩作为其赖以生存的肌体。但是绘画也有其他的要素：图案、形状。一部具有“绘画性质”的电影是如何具有了绘画中的图案和形状等要素的呢？把图案这样的术语用在一个电影导演身上是很矛盾的，因为他是做摄影的，要说明他身上有绘画里的素质是需要一些自我突破的勇气的：“茂瑙欣赏动感，对一个电影导演来说这是很自然的，重要的是他是以画家的感觉来喜欢，在表现动作的时候比在表现静止状态时更容易获得美的效果。在他的作品中，首先是动作构成图案。画家用手作画，而他让动作来代替手，进行创作和演绎。（……）一个姿态会征服我们，并不是因为它与已知的某个原型惟妙惟肖，而是因为它具有自身的优雅。”[2]

---

[1] 侯麦1987年在坎佩尔“绘画与电影”研讨会上的发言。

[2] E.Rohmer, L'Organisation de l'espace..., P.30.

至于形状，侯麦把它比作内容，因为“内容，绘画作品的深刻意义，正是形状——这在抽象画里最为明显”。绘画告诉我们，世界是各种形状组成的世界，它的美丽在于这些组成世界的形状的美丽。“我们（……）所面临的是一个完全从形状的存在和分布中产生意义和情感价值的世界。（……）这些形状意味着宇宙乃是由众多微观世界组成的宏观世界，每一个微观世界又是如此类推下去。”而且，电影的绘画性质难以从图案和主要构图这些方面找到，侯麦认为它存在于照明处理中。他关于《浮士德》的一个基本观点是，茂瑙对这部电影所进行的照明处理的缘由是不言自明的，其实就是因为他专注于绘画性质的美（因此可以从中找到对等之处）。“很奇怪的是，绘画与电影相比，处理光线的手段要少一些，而在它的发展历程当中却比电影更致力于光线的表现。（……）因为缪尔诺从本质上说更具有画家气质，所以他更善于使摄像艺术超越自己，并且另辟蹊径，开拓一条属于自己的路。”[1]

建筑空间：这个空间更接近于我们一般所说的“入镜景物”，但它具有一定的建筑感并已经属于审美范畴。一个可能的错觉就是把它当作布景，而《浮士德》给我们提供了一个有益的范例，它的空间处理摆脱了装饰性。建筑性，是指空间具有一定的功能，它被用来作为展示抽象关系的空间：横向关系（内／外）、纵向关系（高／低）和斜向关系。基于这个原则，我们可以分析并非严格意义上的建筑空间里的物体。

电影空间：它不能简单地被定义为放映电影的银幕，也不能归于“智觉”上的存在。电影空间，对侯麦而言，首先应当定义为运动的空间。这

---

[1] Id., P.47.

无疑是因为相信电影具有运动的特性。“电影空间是两种不同的运动的施展范围：一是被摄目标的运动，它在取景范围内移动；二是摄像机的运动，它在变换角度。”[1]在论述电影影像的绘画性质的最后，侯麦在犹豫中后退，承认电影空间就是传统意义上的场面调度，是人与物之间的空间关系，也就是说是一个完全按照三维组织的空间。

侯麦也许是所有重要电影导演中惟一试图按照严格的学院研究要求自己的人，可惜他的理论是有漏洞的。他的论点是电影乃绘画的一种，这个观点因为独特而吸引人；说他是画家，并不是说他可笑地套用绘画技巧，而是因为他试图从绘画中捕捉到一些最具本质性和特性的元素：光线和运动。还剩下最后一小点，是他的理论所未提及的：绘画的画面是二维的，而电影如果离开场景、剧情和物体的空间关系就不能存在。电影的影像确实是画面，它什么都是但惟独就不是具有动画性质的照片：这一点是侯麦已经证明的，而这就足够了。

自然与绝对：塔尔科夫斯基

侯麦对画面的兴趣是出自文化角度，而与这种文化主义相反，塔尔

---

[1] Id., P.93.

科夫斯基的思考纯粹从“自然”出发，始终排斥任何人为的干预。我们知道他反对爱森斯坦分析性的蒙太奇，在摄制现场他也反对过于灌输人为意志：导演和演员都不应该以一种高高在上的姿态来说话或表演（演员相对于他／她所扮演的人物）。“我无法苟同雷内·克莱尔（René Clair）的说法：‘我的电影做好了，只要拍出来就行了’。”[1]电影不是人们可以算计和安排好的东西，它是创造和再创造一种体验，只有在拍摄过程中才能第一次经历。和布莱松所见相同，导演应当把自己放在无意识状态（同时也要有对全局的考虑）：他要依靠现场的发现，但要为此制造良好条件。

电影影像，作为艺术形象，产生于意志与无意志、艺术意向与服从客观的矛盾结合。电影影像的确有正确或不正确之分，但不是取决于它是否正确地表达了一个观点（这是爱森斯坦的观点），也不必是因为它特别震撼人心，而是要看它是否符合所表现事物的自然特性。这就是塔尔科夫斯基所谓的“自然主义”，这个词语的意义与我们的习惯用法有所不同。“自然主义是事物本性在电影中的存在形式。这个本性在镜头中表现得越是自然，我们越是相信自然，影像质量就越高贵。”当然，这个观点是不同于象征性或寓意性影像的，而更倾向于客观和个别地表达。后者是与爱森斯坦的“广泛性影像”相对立的，表示个性无意推广为普遍性；塔尔科夫斯基认为，画面只有在表现具体个性时才是有感染力的。

那么，影像是什么？首先，个性化要求不要有普遍性的形式法则；每

---

[1] A.Tarkovski, *Le Temps Scéllé*, P.88.

一个作品都必须创造它自己的艺术形式和表现手段以“恰当地表达它与现实的关系”。塔尔科夫斯基在宣扬形式与内容的统一性时往往会让人感觉出黑格尔的口吻：“真正的艺术形象总是表现出形式与内容的统一。如果只有形式没有内容，或是相反，整体性就被破坏，这个形象也就没有艺术性了。”[1]即便是塔尔科夫斯基所反对的爱森斯坦对这句话也会赞同的。但是他们的不同在于，在塔尔科夫斯基看来，形式与内容的统一不在于每一个具体细节，艺术家要把握的是全局，因此他批评《伊凡雷帝》（*Ivan le Terrible*，1944—1945）中“没有一个细节不是贯彻了作者的思想”：人为干预太多太明显。

塔尔科夫斯基是从起源于古老的圣像传统的画面来谈他的影像理论的。画面总是具有两面性：一方面是表现性，表现外部世界（这构成它的所指）；一方面是比喻性，这是它的创造性部分（这构成它的艺术性）。影像首先就是一个修辞意义上的“形象”，塔尔科夫斯基（从来不怕自相矛盾地）把它等同于比喻，即以此物代替彼物。然而，比喻只是第一层定义，影像一旦被创造出来或偶然遇到，它就要自己成长，有它自己的生命，“无限伸展”。影像“向绝对发展”，因为它是独立的思想，完全与言语不同；“当思想通过一个艺术形象表达出来，这是因为找到了最能反映作者世界和理想追求的惟一形式。”[2]

因此，影像不能被简单地归于它的初始形态和比喻性。寓意性的“诗

[1] Id., P.27.
[2] Id., P.99.

化电影”与“电影固有形象的丰富性毫无关系”。象征只有融入“自然主义”中才可以被接受，“自然主义”才是电影影像的基本素质。此外（这也许是同一要求的另一方面），影像必须是新鲜的、新颖的，而不是陈旧的套路。新颖是艺术性的要求，因为艺术来自直觉、自然和创造。而且艺术形象“是独特的、整体的、感性的”。[1]它是即时的艺术感悟，并不追求理性的分析和理解，而是要求发现和感觉。电影，作为形象的艺术，和音乐一样，成为直接艺术，不需要语言作中介。戈达尔所梦寐以求的，不知塔尔科夫斯基是更为天真还是更为老到，他说是可能的。没有必要书写的时候也可以书写，思想——或者笼统地说，感觉——可以不需要语言。这就是艺术形象，是表现自然本性的语言，它在我身上，比我更丰富，但总是有我。

视觉与视觉：布拉克哈格

塔尔科夫斯基的认识典型地体现了对影像和现实同等对待的平衡态度，而另外一些导演更多地被影像的神奇魔力（戈达尔可能会说“影像当中有神奇魔力”：瞬间视觉形象的力量和艺术家大脑开关的联断所吸引。电

[1] Id., P.41.

影是“眼睛”，但是如果没有想像力这个内在的慧眼，就会视觉模糊。影像是艺术和艺术家所属的领地，现实要服从它，否则电影只是给事物平庸地照相。阿贝尔·冈斯（Abel Gance，1889—1981）是提出这样一种“影像”观念的最早的几个电影导演之一：影像是超出我们现实的神奇画面，然而艺术使得我们可以进入其中，它是思想之外的东西，它是思想，但是摆脱了理性思维的约束和负担。[1]

正是在一些具有探索精神并且致力于回归电影制作本源的导演身上我们可以找到在此方面最明确的理论。维尔托夫希望以最忠实的方式看到外部世界和他本人所能展现的真实。而布拉克哈格（Brakhage）正相反，他的电影几乎都是对内心世界的不同探索，他对视觉的定义完全是引向内心的。他的梦想，或者说是他的幻想，是完全脱离语言的纯视觉，没有成见，返璞归真，靠它自身的巨大力量发挥作用。他认为一般的电影只是一部机器，对这个世界没有任何启示意义，并且也不能真正地再现外部世界：“它所产生的是视觉语言而已，在这个方面，它的书写功能同打字机一样。”[2]电影没有给予想像足够的重视，而对所见物过于重视，这种观念巩固了一种传统倾向，就是在西方的所有画面形象艺术都拘泥于外在事实。结果是难以产生真正的电影视觉，在电影领域中回到一种“与生俱来”的视觉，那或许是孩子的视觉，在语言对他还没有产生约束力之前，孩子在认知之前首先知道的是“辨认”事物。

---

[1] A.Gance, *Prismes*, P.179.

[2] B.Brakhage, *Métaphores et vision*, P.25.

布拉克哈格的电影及其理论中融合了很多自传的成分，因为在他看来，电影的意义既不在于它是语言也不在于它是可见现实的反映（反映就像是汇报，只是一种语言表达形式，比其他语言形式更加无趣乏味），而只是因为电影是一个观察点。但是与其他很多创造内心世界影像的导演（从费里尼［Fellini］到库斯图里卡［kusturlca］）所不同的是，他认为影像的终极来源仍然是视觉世界，只有在视觉中才能存在影像，这个视觉具有双重意义，通过克制外在视觉可以达到内在视觉，使视觉摆脱语言和意识主宰的坏习惯。看，就是以纯朴之心看可看之物，总是以初次的感觉观察一切，就好像是永生永新之物。如此，电影将会成为诗意的视觉，实现一种美妙的平衡：它所忠实反映的不仅是外在表象，还有感觉和感情，通过艺术家的自我感觉延伸到每个人的内心感觉。布拉克哈格把这个艺术和影像的奇迹看做全部和绝对的理想。一部真正成功的影片应该可以用一种有别于常规的方式来看：无论是一个画面接一个画面地顺序欣赏，还是反顺序地欣赏，还是慢放，都是引人入胜和令人感动的。和塔尔科夫斯基一样，布拉克哈格把艺术提升为一个神奇邂逅的所在，前者希望与世界的心灵相契合，而后者永远都是希望邂逅他个人的情感。如果说这样的说法有点怪异，我们可以把二者的不同表达为客观性与主观性的不同，但对他们二人来说，影像都是电影的本质属性，而对影像的观点就是对电影艺术的定义。

影像与影像：弗兰普顿、夏里兹、库比尔卡

最终，影像就是影像，而非其他：在长方形银幕上，我们可以在一段可长可短的时间里看见的，我们可以略加改变的（比如可以把一件东西放在投射银幕的光束里），但它就存在于我们眼前，没有任何东西能对它进行干预或将它据为己有。

这个最简单的观点也和“视觉”一样重要，它主要是在“实验”领域提出的。霍利斯·弗兰普顿（Hollis Frampton，1936—1984）对观众看影片的角度做了很多描述，并且得到他在创作上的结论：电影家所面对的，不是影像的内容而是影像自身，是制作影像的艺术。[1]导演艺术就是运动的影像的艺术：这是惟一的问题。这个表述并非他的创见，另外一位著名导演保罗·夏里兹（Paul Sharits，1943—1993）也曾发表过类似的意见：“一些普遍意义上的美学思考贯穿了整个当代艺术（其中一个就是自反定义——绘画是绘画的主题）。”电影艺术因此被置于“当代艺术”的领域，以至于要放弃它的部分特性（夏里兹和库比尔卡的“结构”电影与透视绘画和抽象画可以沟通，而弗兰普顿的“影像—文字”与波普艺术和概念艺

[1] H.Framplon, *L'Écliptique du savoir*, P.119－125.

术相会通)。这个流派最重要的特点大概是重视影像的物质性，既是指胶片上的影像——它本身也是双重方面：单格画面和走卷，也是指银幕上的影像："影片（……）因为是不是留有它曾经所在地方和光照的痕迹而会改变光束，有些地方可能会出现空白（……）而这空白也会产生一点影响：它给人一种动感。"

这些思考在闪烁电影中找到了最合适的实施地方。闪烁是一种光学现象，它的应用过于大胆以至于可能使人们对观众的视觉感受、甚至对电影自身的观念都产生质疑。这个词，从词形构成和词源上看都意味着对一个动作的记录。而我们也可以认为电影并不是运动，皮特·库比尔卡（Kubelka）曾说："电影不是运动，它是以一种很快的速度（……）放映一些静止的画面。你当然可以产生运动的幻觉，但这是特殊情况，而电影在被发明的时候就是为了这种幻觉。"[1]这种观点从我们平常的视觉习惯来说似是而非，但是从物理学的角度来说是有道理的，因为在电影银幕上放映的确实是一些静止的画面。电影影像就是普通的胶片画面进行复杂地组织编辑后产生的，画面长度可以短到一个单元定格（二十四分之一秒)。对库比尔卡来说，重要的是这种观点给人以时间或更确切地说，是节奏的感觉，这是整个电影中最基本的形式概念（他反对叙事电影，主要是因为剧情片节奏过于拖沓)。

所有这些导演都倾向于把影像作为电影的本质，确实如弗兰普顿所说，这符合一代艺术家希望省略语言的愿望，因为语言来得太过直接。

---

[1] *Peter Kubelka*, P.61 -62.

这一点上又回到了布拉克哈格的观点，即以简单纯朴的目光和心灵去感受，但不是为了找寻精神层次的影像，而是为了培养对影像本身的幻想。这从另一种方式会合了戈达尔的看法，他对影像世界有一种近乎宗教的信仰。但总体来说，这些见解都没有脱离这两者其中之一：或是影像，或是自然。

第二节　视觉与现实

电影是形象的艺术——这是大家都喜欢说的一句话，在众多电影导演的理论中，这是老生常谈的话题之一，正如说电影是语言或电影是影像一样。但是“形象”这个词太笼统，意义过于宽泛，人们很容易夸大它的重要性（或是出于崇拜，或是出于排斥）。电影导演在他们的理论中也很少有选择余地：要么直接讨论电影与绘画之间的关系以及它们的共同历史，要么坦率地采纳一种突出重要性的做法，把影像看做意义的同义词。有时，电影以现实世界为参照物，它继绘画之后并且和绘画一起寻求表现现实的方法；有时，电影投向不可见的世界，希望通过影像来表现超越可见现实的东西。塔尔科夫斯基、布拉克哈格、冈斯和戈达尔是影像至高无上主义的捍卫者，而且一个显著的现象是，与那些更注重史实、把电影影像的作用看得更平凡、视之为表现外在世界的手段之一的观点相比，这种观念已经占据绝对主导地位。

也就是说，把影像作为具有神奇力量的宗教的观点迥异于把影像作为历史记录的观点——这就显示出戈达尔所做尝试的重要性，但是正相反，它与（至少是在精神上）视电影为现实的自动反映和征兆的观点比较相近。看电影，就是看画面，观众（先是作者自己）要看的不是其他东西。同时，他也连带看到了现实本身，电影在反映现实时的优势在于更加完整和忠实。我们现在就来在电影导演的理论中寻找那些对这个经典主题的探讨：电影是“观察现实的窗口”。

自动书写的现实：帕索里尼

我们已经接触到帕索里尼的符号学电影理论，直觉式的，未果的，但并不像有些人说得那样幼稚简单。他的理论是以有意符号和无意符号的区别为出发点的。我们与外面世界的相遇是“自然的”，我们就生活在外部世界的可视符号里（我们自己就是符号）。因此，我们每天都会遇到一些形象，它们或是征象，或是象征，但都是无意向性的，或者更准确地说，不属于某一个人的意向，而是一个普遍意向，已经永久地社会化了，是约定俗成的象征体系。与之不同的是有能指的形象，它们从意向性上来说可以与语言符号相比。在帕索里尼所创造的奇特语汇中，他声称人造的、有能指的、非自然的形象是形象符号（imsignes），以与语言符号（lansignes）相比较，它们都是有意向性的、人为创造的。

这个试图摆脱结构语言学概念影响的符号学电影理论得到了佩尔斯（Peirce）的响应，他把符号学者帕索里尼与美国理论家索尔·沃斯（Sol Worth）联系起来，后者认为存在两种接触世界的方式，一种是自然发生的，一种是象征性的，这就引发两种不同的诠释方案：自然接触的出发点是承认我们所见事物的存在，这就需要分配；第二种情况下需要交流策略。对于电影来说，这意味着它实际上包含着两个语言层次。这正是帕索里尼的

观点：一方面，电影原样再现自然现实的征象与象征；另一方面，它制造出“形象符号”（这就是电影影像学部分，众所周知的表现手段）。导演的工作就是创造和使用形象符号（也使用自然形成的符号）来表达现实。

我们在前面看到，帕索里尼把电影定义为“现实的实在符号体系”：首先是可见现实的简单再现，然后变成一种书写现实的语言，一种标记其意义的手段，而且潜在地成为表达该意义的手段。这里无需赘述，因为这个模式简单明了。但是很有必要重提这个无法突破的观点：电影具有（中世纪哲学意义上的）“现实主义”的语言功能，最能与之相比的就是一门自然形成的语言。电影说的是现实，或者说它是在书写现实，但是它是通过现实、和现实一起来书写，并不将它改变。电影是这样一个矛盾体：它在书写过程中，符号体系与所写内容之间的象征意义差距不会产生对事物本身的影响：被书写的现实不仅没有改变，而且可以冒昧地说，它更加成为它自己，因为它得以表达出来。这个观点与前面所说的影像世界的思想是背道而驰的：影像世界是不存在的，只存在一个世界，就是我们所在的世界、现实的世界，它可以被记录为影像。

重新思考过的现实：爱浦斯坦

对帕索里尼而言，电影是对现实的“自然”书写，确实是一个书写体

系，有篇章段落，由可以拆分的符号组成。电影及其现实之间的自然关系这一个观点还可以从另外一个侧面来审视，这个侧面关注的是电影中未曾表达的地方，是“光的书写”，它其实不是书写，而是记录，以至于表现出神奇力量。让·爱浦斯坦在30年代和战后的一些著述中继续思考“镜头感”（photogénie）这个概念，并附加了一层哲学和普通心理学的形式。在《海黄金》（*L'Or des mers*，1933）之后，爱浦斯坦的创作越来越困难也越来越少，正是在这样的背景下他又重拾这个概念，但终究是抽象的理论思考，谈论的是笼统的和潜在性的问题，缺少电影实践来佐证。“镜头感”的主要方面是重视运动，如果运动的概念发生变化，那么这个概念本身也会变化。如果运动不是时间和空间的结合点，那么什么是运动？因此，电影制造了一个关于时间问题的基本拷问，它的重点在此：电影不是再现时间，而是制造了一个事件。在爱浦斯坦看来，电影完全不亚于一个哲学机器，能够使我们以新的方式理解宇宙的主要概念范畴：时间（长度和“时间的箭头”）、运动、因果关系。

除此之外，仍然以“镜头感”为线索，它使人联想到世界中有关存在物的一些基本范畴，这种揭示能力也延伸到心理学领域。电影揭示了被摄者的一部分内心感觉：这就是“镜头感”的揭示作用（这甚至是最重要的）。拍摄一个人，特别是他的面部，就能得知一些有关他的信息（他的内心、心灵、心理：所用词汇可以略有不同）。这就是有时为什么会觉得银幕上“我”的形象给我以陌生感：“不管是变好还是变坏，电影在录制或再现的过程中让人物有所改变，给他创造了一个第二个性，以至于使被摄者产生疑问：我是谁？我的真实身份是什么？存在的事实就有了另一种奇特的

说法，在‘我思故我在’这句名言后应该增加一句‘然而我不思我是谁’。”

爱浦斯坦总是以同样的方式行事：从电影的一个代表性特点出发；认为电影的“眼睛”比人的眼睛更敏锐；结论是我们处于习惯的视听而形成对现实的观念是不足的。在心理学领域，概念的移用是简单和彻底的。电影让我们看到比真实人物更真实的形象：仅此而已，可这就了不起了，因为这意味着电影客观上被赋予了参透心理的能力，以至于可以利用它作为调查的手段甚至是证据（这不是一个在实践中的运用，但是这个作用曾被多次提及）。“如果从被摄者的情绪来看（……），应该承认银幕可以没有障碍地表现人物的心理状态，非常真实。一些美国法庭已经承认并且使用电影摄像在审讯中的这个功能（……）一般的审讯会显示出被告的不安、犹豫和紧张，或是惊讶、镇定、被冤枉的愤怒。”这段思考中乌托邦式的展望显然不是最有意义的。这些后来确实使用过的心理调查手段没有证明其有效性，反倒是证明了它的有害性。令人感兴趣的是对电影作为全新不同思考方式的天真信仰。在我们习惯的感受方式之外，或许存在另外一种建立在电影感受基础上、按照其规则和特性运行的思考方式。作为20世纪的人，爱浦斯坦不会不了解作为“另一种”思维——梦——的重要意义。在他看来，电影与梦的相近之处在于它们共同对立于常规思维模式，尤其是时间、空间和因果关系都具有可逆转性和可塑性。这种观察和思考世界的方式在意义和合理性上都不比普通方式差。

作为思考的机器，电影取代我们的大脑。它以一种布莱松所谓的“机械然而细致的方式”给予现实一种自动形成的形象，比根据我们的逻辑推

理得到的贫瘠思想更加真实。

被揭示的现实：维尔托夫、格里尔逊、伊高扬

电影书写现实，正如现实书写自己一样，如果它可以这么做的话。电影在我们的思想中产生一些现实中的概念范畴，都是我们的大脑自己不曾意识到的或是过早形成定式的。这两种理论实际上是一个含义广泛的观点的不同表述：电影“揭示”现实，让人们看到它原来的状况。在本章中我们会再次见到两次世界大战期间的一些重要导演，如济加·维尔托夫（1896—1954）和约翰·格里尔逊（Grierson，1898—1972）——把他们相提并论是因为他们对复杂的影像和激烈的蒙太奇有着共同爱好，对为追求效果而追求效果的艺术手段有着共同的厌恶，因为他们既有社会学和政治学方面的思考也有艺术本身的思考。他们是纯粹主义者，是为社会电影艺术主张摇旗呐喊的人，他们也是天才的组织者，对电影保有超古典主义的观念，因为他们相信有一个完全可以解读的社会世界，也就是我们所处的世界。

对格里尔逊来说，电影服从一种社会教育塑造的超我，这个概念具有双重目标：使观众成为一个具有责任感的公民，用电影解释社会的运转。但是在格里尔逊的纪录片中还有一个术语是令人费解的——现实。如果说

他认为本色演员（他扮演的是自己，因此也就不存在扮演的问题）总是最好的，实景就是最好的素材，这是因为归根结底，世界是能显示自身意义的，不管电影处理会带来怎样的改变。应该相信实景是具有完整和忠实意义的，不要去改变它。这是一个简单但却重要的想法，我们很快在下文中还会见到这个观点后继有人。总之，他的主张就是，世界是其自身的符号，或者说，至少，拍摄电影过程中某个现实片段的选择能够产生意义。

正是在此方面，格里尔逊发现了比人眼更强大的“超级眼睛”概念，这点他与很多导演所见相同，如爱浦斯坦、维尔托夫、莫霍里一纳吉（Moholy-Nagy）等。但只有格里尔逊和维尔托夫把这个概念进行到底：既然世界只有被看到才具有意义，那么只要看见的就能真正地产生意义，不需要加入什么个人的成分，不要添枝加叶、随意杜撰。比如，这种想法与爱森斯坦改编拍摄《资本论》的意图相去甚远，爱森斯坦声称要通过隐喻和叙事的手法来阐释经济和意识形态（就像半个世纪后吕克·穆莱［Luc Moullet］拍摄《一餐饭的起源》［*Genèse d'un repas*］）。格里尔逊的纪实现实主义建立在可见事实基础上，因为在工业社会里，所有自然的和实在的都被掩饰起来，电影的首要原则就是要发展在生活中观察和选择的能力：应该看的东西就在那儿，只需要学会辨别就可以了（这里我们又遇到了新柏拉图主义）。

不过，“看”，意味着有目标，格里尔逊用目标来指导一切。“看”与“示”密不可分，如果没有展示的愿望，人就不会去看（这就是为何他非常反对1930年左右“大城市交响曲”的时髦做法的理由）。格里尔逊主张在看与展示之间采取完全透明的做法，把所见的展示出来，而所展示的也确

实就是所看见的，其中是有特别导向的。因此，他批评维尔托夫的“电影眼睛”说，认为缺少一个特定的观点，以一种为介绍而介绍的形式主义来取代现实的意义：“这种学派蜻蜓点水一般停留在生活表面，东抓一个镜头，西抓一个镜头，把它们搭在一起，就像达达主义东拼西凑他们的诗句一样。”这个批评颇出人意料，因为在很多根本的艺术原则上，维尔托夫与格里尔逊都是英雄所见略同。但是格里尔逊对自然素材表现出强烈的信任，认为它们自身蕴含全部的意义，甚至它们本身就要求了要以何种角度来被呈现。举例来说，如果要拍摄新客轮下水，就要拍出这个事件所蕴含的美好理想：新客轮将要漂洋过海，载着背井离乡的人前往美洲。如果镜头里没有透露出这个意思，那么它就是失败的。

维尔托夫的思想与之有共同点。他同样认为，如果要展示什么，一定要事先学会观察。（如何能把没有看到的拿出来给别人看?）维尔托夫提出了“即兴生活”的说法，就是在被摄者不知不觉的情况下为他拍摄（这也不免产生偏离的效果，摄像机经常变成了“监视器”）。导演是学习观察的人，要看得迅速看得准确。为此，他不能只用他的眼睛来看，而是要用摄像机来看，要信任这只超级眼睛，并使它能够独立行事：超级眼睛超脱了时间与空间的限制，给我们提供一种全新的感触方式，而人受到自然感官（和心理）的约束就丧失了仪器的敏锐。人的眼睛，加上摄像机这个有力武器，再配合人的意识行为（意识、大脑、剪辑），要共同完成一个任务，就是要把电影现象（其实就是事实）连接制作成电影产物。电影的产物是影像，而不是外部所指，因此它可以像任何一种材料一样被加工：维尔托夫提出的是“影像工厂”的比喻，与“演员工厂”相对，有时也与爱森斯坦

的“吸引力工厂”相对，后者在他看来过于人为化（也可以加上伊利亚·爱伦堡［Ilya Ehranbourg］的“梦工厂”[1]）。电影导演是一个工匠，比如可以比作一个鞋匠（也就是说，或许潜意识里是与艺术家对立的）。

维尔托夫的理论体系里最后一点：现实本身，而不是经历创作之后，就包含着情感。创作具有社会性，创作是对社会的分析和展示。电影是揭示真理的手段，那是因为它要服从那个已经存在的真理。他的古典主义与格里尔逊十分相像，惟一不同的是各有各的理想的社会模式。他们二人都真的相信现实的意义就包含在现实当中，以至于无视现实、真理和电影表达这三者之间的差别。他们在表述“现实不需要形象代言”方面是无可超越的理论家。二战之后，这种把影像与现实紧密联系的观念就渐渐模糊了，因为之后的导演不再有可以依据的社会理论体系。认为电影揭示现实的感觉依然隐约存在，它是一种相信电影与现实之间联系的个人意识。在便携式摄像机和可擦影像的时代，阿托姆·伊高扬（Atom Egoyan）制作过好几个这种题材的片子，并且曾经思考过拍摄的欲望——比如拍摄孩子出生，“家庭摄像”[2]——到底意味着什么。与维尔托夫非常相似的是，他的结论是：摄录日常家庭生活（包括各种摄制完之后的操作和擦洗放弃的部分）其意义在于一种权力和行动的愿望。通过不断地被拍摄成影像，家庭单元的小型社会组织被完全展现出来（正如苏联社会之于维尔托夫），因此，是可以改变的。拍摄家庭中发生的行为（夫妻生活、生孩子、甚至是

[1] Ilya Ehrenbourg, *L'Usine de rêves* (1932), tvak.fr.Gallimavd, 1939.

[2] A.Egoyan, *le sourire d'Arshile*, trad.fr.par C.wajsbrot, *Trafic*, 10, printemps 1994.

家庭聚餐），就是在看过事实之后制造一个把它们转化为现实影像的可能性。从某种意义上说，这是实现了维尔托夫的梦想，但只是在小团体和私人空间这样一个很小的范围内。

“事实如此”：罗西里尼、斯特劳布

绝对尊重现实，视之为电影拍摄的惟一源泉和保证，这一思想后来的发展被法国批评家们归因于罗伯特·罗西里尼（Roberto Rossellini，1906—1977），因为他在一次接受《电影手册》采访的著名访谈中说了这样一句话：“事实如此，为何改变？”[1]在把电影作为表现现实的艺术而不是影像艺术的本体论环境下，这句话被理解为反对蒙太奇的口号和忠实反映现实生活的宣言，要把现实的“内在模糊性”（安德烈·巴赞）表现出来，不要附加人为的意志。

随着时间的推移，一些历史原因变得更好理解，那时罗西里尼被视为“新现实主义”运动的代表（而意大利的批评家从没有真正这样认为）。这样就产生了混淆：一个电影流派致力于即时表达现实，一个导演宣称要不扭曲事实的意义来拍摄电影，最后还有一种理论认为电影是“模糊”现

---

[1] R.Rossellini, *Le Ciméma révélé*, P.54.

实的征象，这其中只有一步的差别，在当时以及后来被忽视历史真实性的批评家们轻易地跨越了。事实上，意大利新现实主义被其推行者定义为法国“诗意现实主义”流派的延伸和发展，而“诗意现实主义”完全不是透明的现实主义而相反是非常人为化影像的艺术。罗西里尼从来没有意思要让现实自己显示意义，这一点我们将在下文中讨论。认为电影影像纯粹是事实的迹象的理论后来也显示出它的局限。如今，电影原样反映现实的观点已经被认为是伴随二战后法国哲学和批评运动的特定时代的理论，坦率而言，没有人，即使是最坚持纪实路线的电影导演，也没有这样直接地支持这种表达形式。格里尔逊、维尔托夫都是相信现实的人，他们需要借助一个学术的、伦理的标准来确定现实的意义。罗西里尼也是如此，后来以这种或那种方式借用这个观点的人们也是如此。

比如，雅克·里韦特（在看完克莱尔·德尼［Claire Denis］与塞尔日·达内［Serge Daney］的影片《守夜人》［*Le veilleur*］之后）解释说，一个拍摄地包含影片场景的可能性，它提供了一个版本，是渗透了信息的具体所在。同样，让-玛丽·斯特劳布也经常谈论他对拍摄地点的重视。他要求演员和技术人员在外景地仔细地走走看看，为了在拍摄完毕之后把这个地方恢复原状。这并不是一个癖好，而是他相信电影接触现实的方式没有什么不同，而他的任务就是在这个提供可能性——不是里韦特所说的场景，而从某种意义上说是生态环境——的“大自然的一个角落”里提取精华。在埃特纳山坡上的林间拍摄，就是要从这些与其他地方的树别无二致的树上展现出它们是在火山上生长所具有的特性，而且它们具有神话般色彩。维尔托夫相信，在拍摄中能够直接表现出社会性，斯特劳布认为可以

使人感觉到地球本身的状态，让观众感受到在某一片大自然中发生的事情，自然的历史不是以年计算，而是以千年为单位，在其他影片中也可以更精确地表现我们这个世纪的历史和这个世纪里发生的屠杀，因为很显然，在地质上有效的法则对我们所见事物及其社会价值也同样有用。因此，斯特劳布在描述导演的工作上往往与维尔托夫语气相同："这就是电影导演的工作，也是他惟一的工作：只有让事物因被以某种方式展现而存在，不要有任何附加，要非常适时。有些非常不错的导演也会做出没有意义的片子，那就是因为这个问题，因为他们在按照惯性拍电影，就像吸毒的人继续吸毒，他们什么都不再看，那么他们就没有什么可以拿出来展示，或者是因为他们也在看，但是是通过报纸或是其他影片来看。"[1]

现实主义：法斯宾德

看来，电影经常会被与现实联系起来。但这个现实主义的说法是模糊的，要看你是把它理解成表现现实的能力——也就是说真正观察的能力，还是把它理解为历史文化意义，与19世纪文学和绘画领域出现的现实主义

---

[1] "Les causeries sur l'art sont presque inutiles", entretien avec J.Aumont et A.-M.Faux, dans J.D.Païni (dir.) *La Mort d'Empédocle*, Dunkerque, Àbruit secret, 1987, P.48.

思想相联系。作为文学运动，按照左拉和莫泊桑的定义，现实主义是与先前出现的文学流派相对立的，那就是要摆脱陈旧观念，依照原状来描绘现实，与此同时也把文字的推敲置于重要地位（这一点往往为人所遗忘）。左拉身上体现了“银幕”的概念，它位于现实和艺术家的“精神目光”之间。19 世纪下半叶，法国现实主义文学强调主体的观察，但同时也非常重视按照纪实手法构建小说中的虚构世界。受这种现实主义文学观点影响的电影导演对于现实有着不同于维尔托夫、罗西里尼及其继承者的思想。在为数不多的对自己的现实主义观念发表言论的导演当中，莱纳·维尔纳·法斯宾德（Rainer Werner Fassbinder，1945—1982）无疑是最接近左拉的，虽然他们所处的时代不同。法斯宾德一再否认自己是“现实主义”流派，强调其影片中的主观性部分，然而他很快又说，“一部影片越是个人化，它就越能够体现它所在国家的面貌”[1]；他也强调对现实不要做肤浅的介绍，不要形式上的“现实主义”，于是又得到第二个悖论：“事物越是真实，它就越是如梦幻一般。”[2]

一种深层次的现实主义思想确实一直指导着他的创作：

资料的纪实性：这是必须的，甚至包括要做一些事前调查，只有这样才能提供一个复杂社会现象的参考（比如 1973 年为拍摄《他们都叫阿里》[*Tous les autres s'appellent Ali*] 所做的调查报告“移民真相”）。相反，没有达到这种纪实性的影片是不被他看好的。在他看来，克罗德·夏布罗尔的

[1] R.W.Fassbinder, *L'Anarchie de l'imagination*, P.54.
[2] *Id.*, p.68.

《表兄弟》（*Les Cousing*，1959）就是一个没有时代特色、没有纪实价值的“时代资料”，因为这部电影没有思考真正的需要和真正的情感。

描写的准确性：这是一个重要原则，有了这一条，就排斥了夸张和戏谑。为保证得到准确性，就首先要限定表现对象的范围，包括最实际的操作。比如为拍摄《柏林亚历山大广场》（*Berlin Alexanderplatz*，1980），要想把外景都恢复到历史原貌是不可能的，这会导致大量无益的投入，那么只需要搭建一些居室的内景。这并不妨碍在一定的社会背景环境下展现所描述的现象。关于一些禁忌题材，他是这样表示的：“如果是表现情爱，是没有什么禁忌的，但是如果要表现社会环境，禁忌是存在的。”

总的来说，现实主义电影在他看来就是要根据一定的问题来勾画现实。如果勾画得正确，那么谈论现实就不再是强加给自己的观点，而是从现实中推理得到一个关于现实的观点。因此，即使是在最虚构的现实主义里，也有相信现实包含其意义的信仰。受到文学传统影响的现实主义者或是自然主义者，也相信通过电影现实可以表现出意义。

在“现实主义”这个电影理论中最大的类别下可以找到无数个导演。他们当中哪一个不曾用电影来忠实地反映现实？即使是像维姆·文德斯（Wim Wenders）这样一个排斥任何理论的导演在回答“您为什么拍电影？”这个问题时，也没有找到比这个更好的回答：“电影可以把人生从现实中解救出来。”在描述《欲望的翅膀》（*Les Ailes du désir*，德语片名为《柏林苍穹下》，1987）这部电影的拍摄方案时，他把它限定于一个地点和它的历史：“柏林是一个真理存在的历史地点。”当然文德斯曾经深受法国电影和评论的影响，不过别人也是如此，无论这个人是不是理论家，哪怕是

最没有理论思考的导演，比如美国人约翰·卡萨维特斯（John Cassavetes）或拉乌尔·沃尔什（Raoul Walsh），他们的全部电影思想就是要不断地增加现实主义成分。直到20世纪80年代，电影导演的理论基本都是“现实主义”。

第三节　写作与风格

文化历史意义上的现实主义概念对于电影来说是非常重要的，人们习惯上把它与西方的视觉现实主义——也就是说，表象的现实主义——传统联系起来。不要忘记这种“现实主义”满足于人和事物的外在表现，电影在把视觉培养成最有力的武器之后，电影就变得有别于绘画。因为绘画在20世纪回到了中世纪之前探索可能的内在性的传统。正如著名的录像师比尔·维奥拉所说的那样：“人为的影像并不能精确地表达现实，它的表现目标是‘像’而不是客观物，是视觉而不是精神体验。比如，它不能把一个事物的所有方面表现无遗，虽然我们根据经验知道那些没有显现的方面都确实存在。摄像机镜头看到的只能是一个立方体的三个侧面，而实际上我们的实际经验告诉我们其余三个侧面也都存在。”

一边是“像”，一边是“实”，电影游弋于二者之间，这是大家所容易和习惯理解的。电影创造关于现实的影像，或是为了表达现实，或是为了否定现实并取代它。但是在经过思考和创作的电影影像和现实之间，存在着可见与已见的领域。电影导演正是在这个宽泛而模糊的领域展开他们的工作，或者致力于观察的艺术（从维尔托夫和爱浦斯坦到斯特劳布），或是用他们的想像力主宰所产生的影像（从戈达尔和塔尔科夫斯基到贝尔格曼）。与剪辑和创作剧本一样，这是电影导演最能发挥作用的地方，因为他们是用影像最直接表达情感和对世界的看法的。

毫不奇怪，人们经常把电影的拍摄过程比喻成写作。与写作一样，影像的创作是表现世界的象征手段，无论是像帕索里尼那样认为这个象征只

是最低限度的（因为此后现实会书写自己），还是像爱森斯坦那样认为电影具有极高的象征性，电影文字是一种类似象形文字的符号。在古埃及象形文字和中国的表意文字中，一些具象的图形，当然是经过简化的，被当做约定俗成的符号，具有特定的发音和意义：这些文字融自然性和规范性于一体。爱森斯坦曾经把镜头剪辑（他的电影中总是有许多单义镜头）比作复合的表意文字。一个重要的实验者和读者，霍利斯·弗兰普顿在 1981 年时回顾了这个问题，他表示爱森斯坦试图发展一种既不受言语影响同时又能像语言一样有效表达思想的电影，为此他毕生所追求的——虽然在不同时期有不同名称——就是一种不同于语言的电影。“完全可以说他曾考虑过——虽然为时不长——一个超越过理性蒙太奇的构想：构建一个十分类似于电影的机器，可与语言比试高低，比语言更有效并且可以在速度方面超过语言。”

爱森斯坦的想法并不比帕索里尼的更严谨，因为他们二者都没有正确理解文字的规范性。这个比喻用来描述这样一个谜：电影原样再现现实，但又表达了一些关于现实的东西。因此出现了意义或是产生了意义。而电影导演所做的影像连接工作类似于作家写作时文字的连接。导演在“写作”，这是形容其工作的一个很普通的比喻，这个比喻还可以引申开去，表示电影工作也需要构思和想像以及个人化的表达，即“风格”（“风格”这个词的词源本来就来自写作所用的工具“笔”）。在事物与影像之间，需要加工，如同作家的创作体现在“物”与“词语”之间，其间存在着艺术，即使按照布莱松的“电影术”的要求，写作的艺术也应当是善于等待的艺术，而且要突破创新。

杜拉斯：写作

关于这个主题最明确的思考并不一定要在兼营写作与电影的人当中找到，况且有些作家（如阿兰·罗布－格里耶）曾经提出的文学理论往往与电影理论相互对立。玛格丽特·杜拉斯（Marguerite Duras，1917—1996）是一个特例，因为她把关于电影的思考融入一种范围更广的思想意识中，而不局限于写作技巧，而且她广泛借鉴了他山之石（她对布莱松并不陌生）。杜拉斯是在长期从事小说和剧本创作之后较晚转向电影拍摄的。在和同代人一样受到存在主义的影响之后，她又受到境遇主义的影响。居伊·德堡尔（Guy Debord）的著作《表演社会》出版于1961年，“表演”这个词在书中所取的含义——虚假（政治、广告、电影各领域）也为她所引用。

而杜拉斯所追求的是一种脱离虚假的电影，同时她排斥工业电影的叙事定式。最明显的体现在于她对虚构的排斥。她不会篡改拍摄景地，提议使用实景，强烈反对人为布景。例如，《摇手否认》（*Les Mains Négatives*，1978）或是《欧蕾莉亚》（*Aurélia Steiner*，1978）都是在巴黎拍摄的，场景位于林荫大街与杜伊勒里公园、协和广场之间，所采用均为长镜头，给人一种纪实的感觉，与旁白相互映衬，意义突出（这与1980年斯特劳布与惠勒特［Huillet］的影片《太早，太迟》［*Trop*

tôt, trop tard] 体现的原则颇为相近)。在杜拉斯的影片中，凡是不属于演员表演范畴的，一律以遵守现实原貌为原则，甚至连演员的身体也被看做实景，要不加粉饰地真实拍摄。比如《印度之歌》(*India Song* ，1974) 中黛尔芬·塞里格 (Delphine Seyrig) 的裸体，“要拍出它真实的疲惫和流汗的感觉”[1]。

演员的表演是另外一回事情，它不像人的身体那样具有自然性，相反，它应该受到导演严格的把握和控制。对杜拉斯来说，很重要的一点是要避免把演员自身与角色、人物混为一谈，要把演员从其自身中拔出来，把戏里戏外区分清楚。例如，《印度之歌》中的旁白所起的作用就是阻止“直接手法所不可避免产生的现实主义效果以及给人造成的错觉”[2]。所有演员都变成失去个人身份的表演者，表演者要抹去个人的色彩和特征，如同在写作中个人情感不要过于流露。这种对演员外在化、距离化的技术要求是有其必要性的，那就是尊重原著。杜拉斯认为原著是受到电影手段挑战的，因为电影所具有的影像功能可能会扼杀原著，“电影妨碍了原著”，电影是原著的终结。实际上，文字当中本来存在更多的意象，因为“文字具有无限衍生意象的能力 (……) 电影影像在那里有一个具体的形式，而词语是无形的，意象是只可意会不可言传的”。总之，影像终止了想像，而“一个词语会令人产生无限遐想”。电影的难处在于它不擅长含蓄表达，因为它过于明白直接，而意义 (文字是其最完美

[1] Marguerite Duras, P.86.
[2] *Id.*, P.80.

的表达方式）要以含蓄和主观的方式产生。这就是为什么意义必须来自文字本身，而不是影像或演员。意象“孕育于文字之中，它首先是在文字中表达的”。

在谈到电影与文学的关系时，斯特劳布也发现了文学意象与电影影像之间的竞争关系：“人们不可能把作家眼中的所见完全用画面具体描绘出来，这样只会遏制了想像。作家所看到的全部在文字当中，不可能都传达为影像。（……）我们借用其中一些文字并且把它们原封不动地使用在电影中。”[1]这些原封不动的文字是可以产生电影影像的，它们不一定是像杜拉斯所愿的那样成为影像的源泉，但是它们确实可以产生与文字灵犀相通的影像。斯特劳布的电影并不以尊重原著为原则，有时甚至与原著相抵触（电影来自真实但又回避真实）。而杜拉斯的电影更多地依附于文字蓝本，她的基本愿望是保存一个表达意义的理想所在。这个所在不在于被拍摄的实物更不在于可视的影像，而在于语言和语言本身的力量（包括产生意象的力量）。一部影片是语言表达，只因如此它才成为影像（所以影片中的对话十分重要）。其实杜拉斯无意因为它是表演而要排斥电影，是因为它阻碍了语言能量的发挥，因此要限制狭隘意义上的电影：“当我拍电影时（……）我与电影处于一种相互谋杀的关系。”[2]

---

[1] J.-M.Straub & D.Huillet, 《Cinéma [et] politique》, in *Hors-champ*, n°spécial, Lausanne, 2001.

[2] M.Duras, *Les Yeux verts*, P.92–93.

阿斯特吕克：从场面调度到摄影机笔论

这个在革命性上不可超越的理论并不是第一个谈论电影与文学的关系的理论。早在二战之后，人们已经非常关心颇受文学与戏剧影响的法国电影，评论界的一部分活跃人士因此更喜好重视情节的美国电影。一方面，把戏剧拍成电影导致戏剧与电影之争：在戏剧艺术领域二者将如何各领风骚？20 世纪上半叶的戏剧已经与其古老的渊源和地位——古希腊城市共和国时期的喜剧——无甚关系，从某种意义上说，电影已经取代戏剧的地位，无论戏剧是否情愿，它已经被电影排挤到两个极端：或是走上实验性的道路以探索新的发展方向，或是相反，回到传统道路。另一方面，戏剧中新出现的“场面调度”（相对于戏剧的原始形式——朗诵的艺术）很快被电影接受和使用。

正是应该在这样的背景下来理解亚历山大·阿斯特吕克以场面调度来保护电影表现手段的观点。在他看来，戏剧是文本的艺术，而电影是情节和演员表演的艺术，场面调度符合这两点需要。电影中的场面调度要根据场景具体情况进行，也就是场面的安排和角度的设置；但是它不止于此，阿斯特吕克很快就把场面调度视同于“语言”，甚至于“语法”。[1]导演的工

---

[1] A.Astruc, *Du stylo à la caméra* , P.269.

作“就是要用最大限度的效率、强度和简洁讲述故事”[1]。这就是为什么“场面调度不再仅仅是一种表现场景的手段，而是一种真正的写作”[2]。在1948年两篇著名的文章中，阿斯特吕克把他的思想做了彻底阐述：电影不是戏剧艺术的附庸，也不是戏剧艺术的替代者；电影可以像小说一样讲述故事，像戏剧一样调动演员表演，但是是以全新的方式。这个新颖性尚未得到充分挖掘，因此要在场面调度这个基本的艺术操作手段上下功夫，开发利用其全部的可能性。“近年来的一个重要事情就是意识到电影影像的内在能动性，即影像的意义”[3]：通过场面调度这个途径，阿斯特吕克给作为思想表达手段的“电影—语言”这个老问题提供了一个新的解答。

这就是著名的“摄影机笔论”的理论：电影的素材是本来存在的，那就是现实，现实中有太多的实物与所指。电影艺术就是要不为所困，因为它不是影像的艺术而是把现实组织起来的艺术。电影影像只是一种再现的手段，并没有自身的逻辑；至于剪辑，阿斯特吕克认为它完全是一个外在的手段，最多能够产生一些简单的意义。电影导演的本职工作，能够完成组织现实的工作，就是场面调度——它需要同时具备逻辑性、智慧、理性与感性。导演“什么都管”，“他的道具库里包含着全部的创作”[4]，但这只是道具仓库。电影导演在写作：他赋予现实的逻辑一定的形式，通过场面调度（它包括导演的一切举止，首当其冲的就是取景），他安排场景、情节之

---

[1] *Id* ., P.288.
[2] *Id* ., P.327.
[3] *Id* ., P.326.
[4] A.Astruc, *Du stylo à la caméra* , P.343.

间意义的连接。这种写作如同文字需要用笔来表达一般，它也有自己的工具，就是摄像机。但是，有笔未必就能造就作家，摄像机本身也不一定成就电影导演，还需要有风格（体现在场面调度中）。“我们达到了这样一个境界：（……）：电影成为自我表白、随笔，它是揭示事实、传递信息、分析心理、阅读我们个人世界里文字和形象的机器，它是一切的综合（……），是一支笔，直接在艺术家所拥有的最了不起的词汇库中喷发出文字。”[1]这个观点十分接近爱浦斯坦（自我表白和揭示事实）和帕索里尼（现实自己书写自己）的观点，但是相比较电影观察的“眼睛”特性，阿斯特吕克的看法更重视电影的故事和情节。

希区柯克：“悬念”是重要的形式

阿斯特吕克只是给大家熟知的某个直觉一个明确的说法：摄像机是观察的工具，甚至是超级观察的工具；但是在某些条件下，它还是一个表达手段，有时是非常个人化的表达手段。1932 年，阿尔弗莱德 · 希区柯克（Alfred Hitchcock，1899—1980）在他电影生涯最低谷的时期担任了一部影片的制片人，他没有亲自导演。当时，作为制作人，他还有另外两个项目，其中一个

[1] *Id* ., P.336.

非常特别，即邀请一位作家“在伦敦街头拍摄，他的摄制组可以领取整整一年的薪水。（……）他可以随时停下来，想拍就拍，而且可以聘用两名优秀的演员签约一年”[1]。从这项表演工业的内部，希区柯克已经觉察到摄像机与书写文字的笔、电影风格与写作风格之间的对等性。

与阿斯特吕克的理论相反，他的电影理论首先建立在影像的基础上，但是相同的是他同样把电影导演的基本行为理解为与写作近似。在希区柯克眼中，影像首先是与语言表达相反的：“当我们在创作电影时，必须明确区分对话与视觉成分，只要有可能，最好把对话用画面表现出来。”[2]这种具有修辞意义的画面在他的电影中大量存在。比如，在《下坡》（*Downhill*，1927）中连续直下的楼梯意味着人物精神状态的消沉，《疑影》（*Shadow of a Doubt*，1943）中查理叔叔到达时出现的黑烟，这些都表示希区柯克广泛运用视觉修辞：列举（他拍过一些在摄影升降机上完成的著名镜头）、强化、借代（1932 年的电影《奇怪的富翁》[*Rich and strange*] 中被吃掉的黑猫，人们只能看到猫的尾巴）。当然，这种画面修辞表现手法也受到纪实现实主义愿望的制约。正如弗朗索瓦·特吕弗在《申冤记》（*The wrong Man*，1957）中所表示的那样，当亨利·方达进入牢房时，镜头前转动的墙壁造出的效果是不符合现实的；假如只看到方达在板凳上坐下来，“人们会更相信那是真的”。因此，一般情况下，希区柯克当然还是注意画面的逼真性：影像不应该忽视事实。

---

[1] F.Truffaut, *le Cinéma selon Hitchcock*, P.91.
[2] *Id*., P.68.

希区柯克是一个重视技巧的人，他首先描述所采用的形式手段，因为它们承载了意义，而且能够对观众产生效果。取景按照某种视角进行，但必须严格尊重观众的欣赏效果（无论是部分还是全部画面）。因此，电影的第一工具不是演员，而是摄像机："依我看来，在影片中（……），演员绝对什么都不要做。他要有一种平和自然的态度——而且这并不那么容易，他必须接受被导演通过场面调度和摄像机进行使用和安排到影片中。"[1]尤其是在视线的连接中，受到重视的应该是被看见的事物而不是目光本身：演员没有必要使他的表情多么富有表达力，因为起传达作用的是被注视的物体。表面上看来，这有点像"库里肖夫效果"（Koulechov—effet），希区柯克曾对这个流行的理论进行过解释（谈到 1954 年的《后窗》[*Fenêtre sur cour*] 时）："我们用詹姆斯·斯图尔特的一个特写镜头来举例说明。他透过窗户向外看去，见到院子里一个人拎着篮子，里面装着一只小狗。镜头回到詹姆斯·斯图尔特，他在微笑。这时顺着他的目光，见到的不是小狗，而是一个身上汗毛很重的女孩在窗前扭来扭去；又回到斯图尔特微笑的特写镜头，这次他的目光中出现的是一个不像好人的老家伙！"[2]

如果一个镜头强度比较大，那么后续的镜头应该据此进行调节。在希区柯克看来，导演的工作就是调节时间的强度："导演的第一个工作难道不是调节时间的张弛吗？难道电影里的时间不是与现实的时间毫无关系吗？"[3]这与阿斯特吕克的"组织现实"很相近，但是更侧重于形式的一面。导演的工

[1] F.Truffaut, *le Cinéma selon Hitchcock* , P.126.
[2] F.Truffaut, *Le Cinéma Selon Hitchcock* , P.241 -2.
[3] Id ., P.78.

作是赋予影片以形式，给它一定的“曲线”，这个整体感千万不能破坏，不可以把它打乱、弄得支离破碎，或为了某些局部效果而牺牲整体感（比如，1936 年的电影《破坏》[*Sabotage*] 的结尾处，镜头在两个处于险境中的人之间来回切换就破坏了完整曲线，有损于整体效果）。塑造形式的方法仍然是剪接，但不局限于狭义上的“库里肖夫效果”，而是作为创造影片节奏的手段。因此，著名的希区柯克“悬念”除了效用上的定义（我们将在下文中介绍）之外，还具有一种形式上的定义：悬念不仅是等待，它是把这个等待膨胀，扩大一点范围说，膨胀的还有节奏和时间长度。

正是在这个意义上可以说悬念有一定规律，与它的双重目标相对应，即获得可控制的效果和调节长度。希区柯克的这些实际体验并不是什么秘诀，而只是从研究剪辑的角度以间接的方式表达为一定规律。他说，对一个特定的情景“只有一种”剪辑方式，这个夸张的说法把好莱坞电影导演（从福特到卡普拉或普雷明格）的一种常用做法理想化了。确实，在好莱坞体制下，导演很有必要提防被制片商雇用的剪辑师。假如导演经过精心安排思考，只根据有限的角度和长度拍摄了少量的素材，他只能允许一种符合逻辑的剪辑方案，自然而然地获得一种“精剪”（final cut）。希区柯克所补充并且提升为理论的部分，是对剪辑的思考和把握，并且远远突破了取景和镜头方面的考虑。悬念可以说是他把时间当做形式素材来把玩的艺术。从一个制片人的考虑——如何控制观众？——出发，他对电影导演工作的描述非常接近“场面调度”和“摄影机笔论”的想法：悬念，是希区柯克的一种写作方式，它具有写作所具有的意向性、严谨的形式和符号学的要求。

潘林宣："对位"句法

无论他们是倾向于剧情化还是反对这个倾向，把电影类比为写作的导演都是在寻找平衡。在他们看来，电影是影像创造和现实再现的融合，始终是一门组织的艺术。最善于组织的是那些把场面调度作为重要手段的导演，而要求保持文学性的导演似乎更加相信意外的发生。但是如果不再一味寻求叙事和戏剧性，其他可能性也是存在的。在虚构与纪实之间的领域可以找到最显著的组织性观点。

20 世纪 20 年代，维尔托夫和爱森斯坦的影片以蒙太奇见长，阿塔瓦·潘林宣特意以他们的作品为例进行比较。他指出，两位理论家的共同之处在于镜头之间存在链接关系，但是在爱森斯坦那里，链接体现为关联，而维尔托夫显然把它当做分隔（"间歇"）。潘林宣扩大了这个"分割性链接"，建议在剪接的两个镜头之间增加第三个镜头，第四个镜头，然后继续下去。如此多次反复操作之后所得到的影片就会表现出一种已经通过剪辑建立连接的特征，但是连接的是彼此相隔一定距离的成分。影片变成有一定距离的镜头的组合："面对两个具有重要意义的镜头，我尽量不去把它们拉近，也不把它们对比，而是在其间制造一定的距离。不是通过镜头并列，而是通过中间加入许多链条式的环节之后产生的呼应，我得以以最佳方式表达我的

思想。(……) 表现力得到增强，影片的信息量大大增加。"[1]

这个想法非常简单：一个镜头，它自身并不能产生明确的意义，为了获得明确的意义，就需要给它连接另一个镜头（这是库里肖夫的思想在剧情和心理方面的应用，爱森斯坦的思想在语义方面的表现）。如果连接其他很多镜头，而且每隔一段时间就重复，那么它就可能释放出更为复杂和丰富的意义。潘林宣把影片看成是为少数几个基本镜头用影像而做的长篇注解，如果没有这些注解，那么那些基本镜头的含义就会难以理解，那么最终也就失去了意义。比如《我们》(*Nous*，1970) 这部影片开头的小女孩的脸庞（后来这个镜头又出现过两次），还有《人类的土地》(*La Terre des hommes*，1967) 开始和结尾处罗丹雕塑的"思想者"。影片的剪辑因而变得像是音乐的作曲，这种"对位"式剪辑所建立的联系是多重的，它们把单独的镜头和一组组镜头从语义上理想地连接起来。因此，每次需要确立一个主题（并非音乐意义上的主题），然后，结构起来的各个成分通过意义而彼此相互作用。

这个理论的主要结果就是抽象：确实，不仅是连续的镜头之间产生联系，在长短和意义各不相同的镜头之间也是如此。换而言之，"对位蒙太奇"是一种涉及整个影片有效组织的原则。问题显然在于——和"期遇"一样，比如在阿兰·罗布—格里耶的观念中——对所产生结构的感觉。观众如何能够真正觉察、辨认和接受这个承载了意义的复杂结构？潘林宣并没

---

[1] A.Pelechian，《Le montageàcontrepoint，ou la théorie de la distance》，*Trafic*，2，printemps 1992，P.97.

有说明，但是他给出一个权宜的解释，指出他的“对位蒙太奇”通过不断地交叉变位用于创造一些动态的语义，而不是固定的意义。

吉亚尼谦、弗莱舍：重新组合

当电影导演放弃自己拍摄素材而是根据“发现”的现有镜头来制作电影时，组合行为变得更为明显。在所谓“实验”电影中，旧胶片被重新发现和使用是十分常见的，然而关于它的理论却鲜为人见，因为应用这种手法的艺术家似乎通常更凭据他们的直觉或是满足于他们的基本原则。

一个特别现象，几乎自 20 世纪 80 年代以来成为一种“体裁”——可能与绘画上的拼贴艺术或是摄影上的合成摄影有远亲关系——，就是从一系列影片当中寻找一些素材，通过剪辑来表达一定的思想（往往都是历史题材范围的）。叶凡·吉亚尼谦（Yervant Gianikian）和安吉拉·里奇·鲁奇（Angela Ricci Lucchi）就是这样通过一系列步骤制作了许多影片：把一些老电影（发黄褪色的佚名纪实题材默片）的片段搜集来，分类处理，制作成有其自身逻辑和排序的“档案之档案”[1]；然后对影片进行分析，了

[1] Y.Gianikan & A.Ricci Lucchi,《Notre caméra analytique》, *Trafic*, 13, hiver 1995, P.35.

解使用影片的基本思想，对形式加以改变，完全重新制作情节；根据一半解说式一半音乐的逻辑把如此得到的片段剪接起来。他们所完成的“汇编”式的电影，用他们自己的话来说，既是“编排目录”又是一次“旅行”。必要的是进行结构组合，赋予影片素材一个很强的逻辑，并且撰写一篇行云流水、引人入胜的解说文字。没有比这更接近写作的了。

阿兰·弗莱舍（Alain Fleischer）根据雷诺阿（Renoir）的《乡村一日》(1936）的样片和一些电影的原始片（主要是法国电影），也投身到编排“目录”的工作当中去，尽管他的想法更多是意识形态和社会学方面的，而不纯粹是艺术的。为了制作《动乱的世界》，他搜集了200部左右的佚名影片，分门别类共得到“组成这些电影情节的大约92个常见主题和形象”。在结构主义或是“形式主义”的思想指引下，他根据这些主题和形象得到一条贯穿的主线来构思他自己的影片，然后无论是在理论上还是在实践上，一个重要的问题就在于看每一个片段是否符合新营造的叙事环境。这比吉亚尼谦那些富于想像的制作更需要拼贴的逻辑，但这是文字上的而不是绘画意义上的。但这并不是因为弗莱舍是小说家（他同样是导演），而是因为银幕上的画面与导演关于电影影像的美好思考之间所形成的关系像黑暗中的光线，形成了光彩熠熠的文字[2]——电影。

---

[2] A.Fleischer, *Faire le noir* ..., 1995.

第四节　诗意电影

“以影像写作”：如果从电影诞生之时算起，这个宿梦已经跨越了整个20世纪。每当人们试图以影像来模仿或达到文字所具有的一切语言潜质（理性、逻辑、意念）时，问题就会变得很复杂。而且电影与写作之间的对等关系从来不会那么彻底，这种说法中多多少少包含了一些比喻的成分。这就是为什么语言与动态影像之间的直接可比性主要体现在艺术手法上，而不在于逻辑合理性。语言自身显现出画面形象感时，影像会更有可能接近语言，无论是否进行了模仿。

流动的镜头感：让·爱浦斯坦

自从20世纪20年代以来，掌握诗的神秘是无数导演的愿望，一些非主流的导演，“实验派”的先锋导演，他们与画家和诗人比与其他电影导演更加意气相投。近些年来，电影导演们游弋于各种艺术门类之间，把电影与音乐、绘画、诗歌结合起来。可是诗歌是无法用理论来总结的，除了它最外在的诗歌形式，而诗歌格律已经是属于古典时代的事情了。从浪漫主义时期以来，西方诗歌挑战了语言的极限，它所表达的是只有诗歌能表达的，不是理性逻辑的语言所可企及的。于是，总结电影诗学的理论自然也

是阳春白雪，曲高和寡。

让·爱浦斯坦的理论就体现了这种难度。他同时从象征主义和先锋派诗歌那里汲取灵感，试图探索影像尚不为人知的特性。他反对无声电影中的自然主义和已经淡化的象征主义，现实主义在他看来也过于局限。青年时代的爱浦斯坦对电影美学的追求来自这样一个前提："现代文学与电影都是反对戏剧的。"这个美学主张结合了一些现代主义和象征主义诗歌的特征：意象的快速更迭、暗示、感性、精神世界与物质世界的应和。电影"不再叙述，而是暗示"，它要让人看到不可见之物，它的触角延伸到事物的内部世界，揭示现实的神秘。电影美学，是新生艺术而不是传统学术，它必然推陈出新："'某某诗歌意象是永恒的'，没有说过这句话的文学评论家寥寥无几。这句话是愚蠢的（……）人们有审美疲劳，意象总是会变得陈旧，缺乏新意（……），文字是会变老的。"[1]（1921）

"镜头感"（photogénie）此时便成为一个理想的解决方案。"photogénie"原来是摄影术语，凡是能够产生清晰影像的就算为"上镜"（根据《利特辞典》的释义）。后来这个词只用来形容被拍照的人，他（她）的身材相貌、身体发肤，一个上镜的人是一个具备各种条件、能够在照片上表现美感的人。逐渐地，在这个概念中，光线等外在物质条件消失了，但是表示美丽、魅力、可爱这些人的特性的含义保留下来。20 世纪初，"photogénie"用来形容摄影与某些善于在镜头前表现的人之间的神奇关系。路易·德吕克（1890—1924）在 1919 年的一系列文章中借用了这个

[1] J.Epstein, *Écrits sur le cinéma*, tome I, P.68 -69.

词，他只满足于这个词所体现出的神秘感，而并没有给予一个准确的定义。最主要的一点是不要把这个词只用于摄影领域：摄影中的镜头感没有任何意义，因为这只能说明外貌上的些许魅力。相反，电影让我们发现，镜头感完全有更广泛的天地。不过在 1920 年，电影与摄影之间的重大差别仍然是动态与静态的差别，所以德吕克和他的伙伴们后来把动态的镜头感称作“电影镜头感”(cinématographicité)。

这就是爱浦斯坦所继承的概念。在 1921 年的著作《你好，电影》(*Bonjour Cinéma*) 中，镜头感被描述成与文学性和故事性对立的概念：“面庞是否美丽，这是一个眼光的问题，我们的眼光需要长时间的习惯过程才能直接发现，而摄像机镜头可以聚焦，在众多镜头中过滤出镜头感。当然，另外一个镜头会有另外的眼光。”[1]爱浦斯坦试图在电影中确定能够产生上镜效果的位置，他首先想到的是特写镜头——“电影的心灵窗户”。但是特写镜头只是条件之一，它既非充分条件，也非必要条件。镜头感的另一个特征更为重要：它本质上是转瞬即逝的，如昙花一现。“你们这些崇拜拐杖的跛腿人千万不要说是限制与障碍造就了艺术。电影能够证明你们是错误的。电影完全是动态的，不需要稳定与平衡。在现实所有的感性参数中，镜头感是代表动感的。”[2]镜头感具有速度，转瞬即逝：“一个画面如果同时在时间和空间中移动变化，它就可能具有镜头感。”因此，爱浦斯坦所认为具有镜头感的时刻、人物与我们的习惯看法不大相同。正如查洛特（Char-

---

[1] J.Epstein, Écrits sur le cinéma, tome 1, P.91.
[2] *Id* ., P.94.

lot）所评价的那样："他的所作所为都像是神经疲劳的人的反应，一声铃响或喇叭响，都会使他惊跳起来，不安焦虑，过度紧张，像是因为镜头感而患上了神经衰弱。"总而言之，可以用一句话来概括爱浦斯坦的观点："一张面孔从来不具有镜头感，而脸上的表情可能有镜头感"[1]。

这个术语因为模糊所以方便。爱浦斯坦非常忠实于这个概念，并无意明确它的意义，但是他把它视作电影的自身特性、一种诗意化的特征，像诗一样只可意会不可言传，像诗一样令人感动："有了镜头感这个概念才令人产生电影是艺术的想法，镜头感之于电影如同色彩之于绘画，空间之于雕塑：这是该门艺术的特质。"[2]关于这个不可捉摸的镜头感，还有比这更好的定义吗？镜头感是电影的艺术特征，因此它不需要任何特别的定义，所以十年之后，在1934—1935年间，爱浦斯坦又在另一个术语（"不可预测的艺术中的镜头感"）中使用这个词，只是重心有所转移，这个术语的中心是"不可预测的艺术"，这是指电影已经成为表现不可见世界的艺术。

帕索里尼："诗意电影"

40年后，皮埃尔·帕尔罗·帕索里尼把他的一篇文章标题为"为了诗

[1] *Id*., P.102.
[2] *Id*., P.145.

意电影”(1966)。他在其中巧妙提出了一个建立在间接引语概念基础上的定义：“诗意电影＝电影中的自由间接引语。”这个相等依据的是一个重要的类比：文学中的直接引语相当于电影传统中的主观镜头（如德莱叶 1932 年的电影《吸血鬼》[Vampyr] 中死者的视角)；自由间接引语相当于“自由间接主观镜头”，即通过一个人物的角度来讲述故事。这并不是诗意的问题，而是诗学问题，即艺术创作本身。既然不存在电影语言系统，也就不存在“次语言系统”，即文学家让人物自己进行表达的语言，也就是文学作品中的自由间接引语。因此，导演和人物自身的目光不同并不在于语言特征，而在于心理特征。结论就是：电影导演与作家不同，他是在文体层面而不是语言[1]本身实施行为，采用“自由间接主观镜头”是影片风格的要求，而不是纯粹的语言问题。在《红色沙漠》（*Le Désert rouge* ，1964）中，跟随着米开朗基罗·安东尼奥尼（Michelangelo Antonioni）的视线，他进入了那个患神经官能症的女主人公的心灵世界，这时发生变化的并不是语言系统，而是他“整个用一个狂热的艺术家的目光去替换了剧中神经脆弱的女主人公的目光，这是因为两种观点存在着共性”[2]。

在“诗意电影”理论中，令人惊讶的是其中没有任何关于形式和技术层面的探讨，除了一些关于长镜头的思考，而且还是持否定态度。如果把电影当做拍摄机器，无休止的长镜头可能是理想的手段，可是不能把它不作具体分析地用于任何一部影片。尽管长镜头没有结构感，它仍然可以成

---

[1] P.P.Pasolini, L'Expérience hérétique, P.147.
[2] *Id* ., P.149.

为电影拍摄手段，但是不可以简单地挪用到影片当中，因为影片是有结构的，这是帕索里尼对斯特劳布电影的主要批评[1]。诗意建立在结构之间的转换、结构与语言的变化，以及语言之间的转化上。表述现实的语言是符号系统，但未必是言语性质的，然后它变成了陈述性语言，接着又转换为电影语言。“从描述现实的书写语言系统”变化为讲述想像世界的语言，这就是帕索里尼理论的核心。他所提及的各个方面都可以归纳到这个中心。电影中语言的一个重要特征就是口语性：它是有声音的（并且潜质上具备音乐性）。因此，它几乎自然而然地实现了诗歌语言所追求的理想，那就是保持音与义双重性的结合。语音的抑扬顿挫、表达方式和节奏，电影中语言的诸多特征都具备诗歌所要求的元素。同样，电影中的时间，往往被机械地混同于现实中的时间，实际上它们大不相同，因为它是根据故事剧情而有所调节，“而正是这样的调整使电影时间形成了自己的节奏”[2]。

这个经典的观点显示出帕索里尼与美国“地下”实验电影的对立，帕索里尼把它也视做诗意电影，但却是没有生命的诗意：地下电影导演，“和所有的先锋派一样”，更加关注“诗人”自身的命运而不是现实。在帕索里尼看来，电影是诗歌与散文的结合，它的散文性是传统的、程式化的：它要借助先前已有的一些建立在表达所需的理性和逻辑基础上的叙事手法，主要是文学的表达手法。从这个意义上说，电影类似于大众文学和畅销文学。相反，它的诗歌性虽然也有历史渊源（“诗意电影”可以与“无情节小

[1] *Id* ., P.251.
[2] *Id* ., P.266.

说”相提并论），但是更加具有精神意识特性。“影像符号”（imsigne）的依据是非理性的心理程式、记忆、梦，“自我交流”，总之皆属于主观抒情范畴。影片是理性与非理性的结合，是散文化叙事与“梦境”、“神话—童话电影”的结合，而诗意电影所要强化和发展的正是第二个方面。

谷克多（和布莱松）：诗歌精神

无论是用影像还是用文字，还有更多定义诗歌的尝试。爱浦斯坦与帕索里尼的功劳在于他们长期地、系统地探讨了这个问题，这是难能可贵的。他们的努力代表了两个可能的方向：一个完全用影像方式，提出了只能意会不能言传的“镜头感”概念；另一个探讨了影像中的语言性。一个似乎有据可查，一个看来没有规则可言。除此之外，电影人对诗歌的依然向往，依然追求，有时还十分热烈，但却从无定论。

让·谷克多（1889—1963）可能是其中最能坚持诗歌精神的一位，从《诗人之血》（*Sang d'un poète*，1930）到《奥尔菲遗嘱》（*Testament d'Orphée*，1959—1960），他的电影作品中挥之不去的就是诗人的形象，而他的电影的全部价值与意义就在于努力向诗歌靠近——因为没有一门艺术不可以到诗歌那里寻根问祖。谷克多是天才的语言文字大师，在绘画与音乐方面也具有极高天赋（他是一个优秀的钢琴家）。但无论是在文学、绘

画还是电影创作上，他都排斥任何规则。拍电影对他来说也是自然之事，因为电影本质上就是艺术的一种表现形式，也就是说，是诗歌的一种形式，还可以说是人类思想中梦幻部分的体现。

谷克多对诗歌的观念是复杂的、矛盾的，既具有浪漫主义色彩，也保留了古典主义传统。诗歌是不断逃脱我们掌握的东西，是用理性手段无法追寻和达到的。“不应该把写作与风格、诗和诗情画意混合起来。诗不知来自何处，并不是来自诗人的愿望，这样才是诗。”[1]与此同时，没有比不知所云的“后象征主义”或“伪象征主义”诗歌更令他反感的了，他说，“诗是无名人群的声音”[2]，它来自一个集体的记忆，是由有人格的人组成的无人格的集体，诗是另外世界的重要表现，正是如此，艺术—文学，绘画或电影，都具有相同的性质——思想；同时，诗也产生于艺术家内心的需要，是他内心不可抑制和控制的部分，是心灵的倾诉，是对世界诗意的表达——诗人荷尔德林（Hölderlin）和诺瓦利斯（Novalis）都曾这么说。但是，谷克多非常克制这种浪漫主义的感性宣泄，他高度警惕“无节制的情感表达”。如果说他主张创新与突破规则，这说明他还是承认规则的力量。同样，他对非职业艺术家的赞扬并不是为无能辩解，而是提倡自由创新。

谷克多是电影界的诗人，他的电影就是最有力最生动的证明。如果要用一句话总结他的观点，那就是：不要一心去捕捉诗意，那只会让它逃逸。谷克多的这个观点产生了深刻影响。比如，布莱松就说过“不要追赶

---

[1] J.Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, P141.
[2] *Id* ., P.136.

诗意”[1]，以及《电影札记》中许多类似的话。我们先前引用过他的一句话：“我梦想我的电影在我的目光中缓缓完成”[2]，读到这句话，我们很难不想到《奥尔菲遗嘱》或《诗人之血》中的一些画面。布莱松还说过：“我的电影在我的脑中出生，在纸上死去，我用有生命的人和真实的物体把它复活，却又在胶片上死去，然而一旦经过一定顺序的剪辑，被放映到银幕上，它就像水中花一样重新获得活力和新生。”[3]这个意象也来自谷克多。还有这句话：“新颖不是独特也不是现代”。（顺便重提一下，谷克多曾经给布莱松的电影《布洛涅森林的妇人》[*Dames du Bois de Boulogne*，1945]写过剧本，两位导演还在二战后重逢）。

谷克多的影响，坦率地说，既有积极的一面也有消极的一面。从塔尔科夫斯基到戈达尔，从李奥·卡拉克斯（Leos Carax）到肯尼斯·安格尔（Kenneth Anger），这是众多电影导演的共识。一方面谷克多除了坚持“诗是不可定义”之外拒绝其他定义，另一方面又努力追求电影的诗歌精神，后来的许多导演纷纷效仿。

---

[1] R.Bresson, *Notes sur le cinématographe* , P.35.

[2] *Id* .P.128. (cité ci- dessus.P.42)

[3] *Id* ., P.20

第三章 电影机器与社会作用

梦中真切的感觉让人深信不疑，除非梦见的事情过于离奇，比如梦到自己从高处摔下来却一点儿不疼；在这种情形下，做梦的人无一例外都会醒。

——托马斯·霍布斯，《论人性》

到现在为止，我们都是从理论层面来谈理论（概念），谈论的是最重要最深刻的研究对象——电影本体论：它是影像吗？它是现实的记录吗？它是诗歌行为吗？不要忘记，电影虽是艺术和精神文化产品，但同时还是一项繁重的实践工作。有一些电影导演是孤军奋战，他们所掌握的资源十分有限（很多“实验派”导演就是如此）。如今我们称作“电影”的东西，主要还是一台巨大的机器，能够生产影像、表演和故事，并且融入社会符号体系中去，体现了人的思想、观点和情感等。

在电影导演的理论中，电影工业的、商业的、技术的方面很少成为独立的思考问题。兼任制片人的导演，即使是那些最关心票房的导演，也几

乎没有就经济学和社会学在电影制作中的应用发表过言论。相反，意识观念方面的思考虽然散见但很常见，很多人思考过电影导演在社会政治上的责任和作为能力。既然电影会对人产生影响，对与导演同时代的、有着共同生存条件的人产生一定作用，那么电影能够做些什么？电影导演不仅仅是一名艺术家，那么他在社会群体中具有怎样的位置？

第一节　表演与观众：效用性

第一个问题，也是最自然的一个问题就是探讨电影是如何被观众接受的。拍电影，首先要能预期到观众的接受度，而且如果可能的话，可以对其进行引导调节。如果对电影体制进行理论总结，第一个研究对象就是观众、观众群。

情绪参与：希区柯克与悬念

“坏蛋越是得逞，影片就越是成功”，“不要把悬念与惊奇混为一谈”，“我的影片不是一段段生活，而是一片片蛋糕”——这些格言警句，还有其他一些，都体现了一个人的风格，只要一想到希区柯克，就不可能不想起这些略带夸张和玩笑的话语。希区柯克不是一个纯粹的理论家，他的理论是实用主义的，与他本人的实践密不可分，理论只是对实践中得到的经验教训进行系统总结。他的理论首先考虑的是效用，可能根据实际情况会有变化和调整，但这并不意味着缺乏规范性。我们知道，希区柯克在有声电影出现之前很久就开始了导演生涯，他曾经拍摄了十余部默片，这段经验令他一辈子都深信电影首先是制作画面。此外，在他看来，电影可能是艺术（他从来没有发表这个方面的意见），但首先是表演和演出。他把电影与

戏剧联系起来，因为它们都要面对观众并且要吸引观众，但是他也区分这两种表演形式：戏剧仍然像是手工艺人的作品，而电影是工业化的，是由昂贵的、复杂的也十分有效率的机器生产出来的。

希区柯克比其他任何电影导演都要重视专业精神。他认为关心影片的命运是导演工作不可或缺的一部分，甚至可以为自己制作的影片做宣传推广。他也认为自己比他的合作者们更专业（他有时会严厉批评技术人员和演员）。他关注细节，追求完美的作品，要求精雕细刻："你们来看，一定要做这些事情……一定要把事情做得尽善尽美，有人经常说，要看好几遍电影才能注意到全部细节。确实，我们在一部影片中使用的道具大部分都遗失了，但是如果还在的话，过几年拿出来一看，它们还是非常结实而且并不过时。"[1]希区柯克的职业精神具有两个相辅相成的方面：其一，工作能力，但不是僵化的能力。一个专业人士应该善于根据现有的物质条件发挥所有才能，而不能固守着自己那点驾轻就熟的本领；其二，拒绝现场临时凑合。这两条原则，希区柯克身体力行，尤其是第二条（正因如此才出现那句被经常引用的话，说是一旦剧本写好电影也就完成了）。总之，这里体现的是对专业技能的思想意识。在希区柯克的理论中，关于电影的制作、电影体制、艺术形式、观众的思考是融为一体的。在某种程度上说，它们是一回事——对于电影机器，电影作为制造表演与想像世界的机器系统的思考。这是一个重要的问题，即效用。所有的专业技能都以此为惟一考虑："引导观众"（他本人在谈论影片 1960 年的影片《精神病患者》

[1] F.Truffaut, *le Cinéma Selon Hitchcock*, P.234.

[*Psycho*] 时说过这句有名的话）的深刻愿望。

然而，“引导观众”表现为多种方式，但它们归结于一个共同的原则：减少理性的成分，增加欣赏行为中的情感部分。这就是希区柯克对谜语一样的剧情片不屑一顾的原因，“里面有的不是悬念，而是一种智力测题。‘谁干的’这个问题只会引起缺乏情感的好奇心”[1]。与之相反，在他的影片中，观众的情绪会被激发起来，他会不断地调动和助长观众的情绪。这就是希区柯克一个重要的主题——“假罪犯”的意义：能够激起观众的认同感，把观众带进影片中危险的情境。这个主题，评论界认为是希区柯克才华的标志，是出于效用的考虑：希区柯克的所有特点都体现出来了。还要补充说一个心理和生理学方面的因素：观众不仅要与人物感同身受，而且还要有身临其境的感觉，尽管希区柯克认为更重要的是能够认同“处于险境中的人”，不管这个人是英雄还是坏蛋（如果这个险境中的人善良可爱，那么认同感自然会更强烈）。

这个认同原则是悬念的心理依据，我们在前面已经介绍了它的表现形式。如果不谈设置悬念的具体方法，悬念本身的目的是达到“情绪感染”，要使观众处于一种不能主宰自己情绪的状态。我们先前提到，希区柯克在谈话中指出过悬念与惊奇的不同：在悬念中，观众知道危险的存在，而在惊奇里他不知道，因此当危险发生时，观众不得不处于惊讶状态，但是惊讶的效果只能像休克一样持续很短时间；相反，悬念把观众与电影拉近了，观众事实上成为与导演共同完成电影的人，并且期待事情的发生，而

---

[1] *Id* ., P.79.

且在此之前所激起的共鸣比事情发生时更强烈。这个想法也算不上独创，其他导演也曾发现过。在希区柯克与特吕弗的那场著名的谈话之前，卡尔·特奥多尔·德莱叶（Carl Theodor Dreyer，1889—1968）早就发表过类似的言论："设想我们坐在一个普通的房间里。突然，有人说门后有一具尸体。片刻之间，我们所在的房间就完全变了。"[1]这里说的也是希区柯克式悬念的情绪感染原则：一种看不见但又知道要发生的东西改变了环境、气氛、场景和人的言行，让人变得惊怵不安，改变了观众的全部感受。

"制造并保持情绪"，正是沿着这个方向希区柯克逐渐形成了一些构成悬念的规则，可以用下面这句话概括：观众必须掌握自己的理性思考能力才不会成为情绪的主宰。在悬念当中，观众的知识和情感投入存在一个比例问题，这使得希区柯克不断地追求叙事上的简明："我经常感到，当观众不能清楚地了解情况时，一些悬念的场景就无法发挥效果。比如，两个演员穿着非常相像的服装，观众就无法区分；如果布景模糊，人们便不能很好地辨认地点，而当观众在努力推理时，故事正在进行而且完全没有办法产生情绪。要一直把事情说清楚。"[2]表演没有必要复杂化或让人花费心思琢磨，而是要简单明了，然后让观众在情感上参与进来。况且，电影确实具有教育功能，他要给观众提供信息，甚至是教化观众。在有声版的电影《知情太多的人》（*L'Homme qui en savait trop*，1956）中，锬这种乐器以及"锬"这个单词同时出现在片头字幕中，以便大家都同意所涉及的

---

[1] Déclaration de Dreyer à Ebbe Neergaard (1950), citée d'après Tom Milne, *The cinema of Carl Dreyer*, New Yovk & Londres, Barnes & Zwemmer, 1971, P.109.

[2] F.Truffaut, *Le Cinéma selon Hitchcock*, P.100－101.

内容，并且避免音乐会进行中的悬念场景受到任何干扰。

特吕弗曾经给过一个结论："您的工作就是使观众的反应也成为电影的一部分。"这就是希区柯克一直在证实的，例如他在谈到《美人计》（*Notorious*，1946）中的吻时说："我当时感觉，代表观众的摄像机应该被当做第三者，让他参加到这个长时间的拥抱当中来。我给了观众一个机会来同时拥抱加里·格兰特和英格丽·褒曼。"[1]让－吕克·戈达尔在他的《电影历史》（*Histoire［s］du cinéma*）中以大量篇幅谈论希区柯克，称赞这位英国导演是真正的艺术家，也就是说，他既擅长创造艺术形式和影像，又善于制造有效用的电影，戈达尔说，"恺撒、拿破仑和希特勒失败的事业，希区柯克成功了，那就是统治世界"。这句话虽然夸张，但用来描述希区柯克还是颇为贴切的。

实质参与：爱森斯坦与"陶醉"

我们先前已经见到爱森斯坦优秀的电影理论，他致力于将恩格斯的"自然辩证法"应用于电影理论。我们发现，"理性蒙太奇"和"意识流"的模式以及"前逻辑思维"的基础都是观众的心理和影片的意义机制

[1] *Id*., P.293.

密切结合，只有这样实质上的结合才能产生观众的情感参与。在爱森斯坦身上存在一种真正的形式主义倾向，他认为影片的形式——剪辑、节奏、影像的色调等——都与最自发的思维形式（意识流、原始思维）相呼应，并且引发观众自发和不由自主的强烈反应。

这是奇怪的理论，因为为了证明他的直觉，爱森斯坦所使用的只是非常传统的主体分析模式，主体按照其认识论上的定义被视为超验（或纯粹）的主体，依照康德式的结构，符合大家公认的全部思维规律。爱森斯坦一开始就缺乏足够的理论依据来分析观众的理性与情感行为，这不是只用笼统的思维规律就可以解释的，而是相反，需要质疑和推敲既有的定论。恰恰因为他意识到这个问题，所以在他生命的最后十年，爱森斯坦总是回到观众理论上来，重新思考他年轻时期过于简单化的想法。理性蒙太奇理论建立在这样一个基础上：可以把观众往你想要的方向上引导，把意义传达给他们，甚至如果有足够高明的方式，还可以传达伴随意义和增强意义的情感。在经历过“前逻辑思维”阶段之后，爱森斯坦明白了意义不是商品也不是物体，而是一个过程、一个动态，因此，意义的传递不是如此简单地进行，每一次都要经过重新构建的过程。

为了把这个发现（意义是不确定的运动）和“引导”接受作品的观众这一愿望结合起来，爱森斯坦发展了陶醉理念。陶醉，首先是观众理性和感性活动的最高活动。这个活动被称做“陶醉”是因为按照其希腊语词源（ek-stasis）的意义，它表示超脱了自我。观众主体超脱了自己，被一种超越他自身的力量所攫取。从这个角度来看，使观众陶醉是影片的最高理想，是情感（pathos）的顶峰。爱森斯坦在 20 世纪 30 年代“社会现实主

义”时期也曾提到过情感原则，不过语焉不详，只是说影片应该能够打动观众。

在放弃方便、模糊、平常的“pathos”一词转而使用“陶醉”概念之后，他并不满足如此简单地描述观众的反应。陶醉是一个使用历史很长的词，（可以追溯到古希腊传说中的酒神，）而且它一直用来表示某种超出心理承受的状态。在好几篇文章中，爱森斯坦明确解释了陶醉、迷醉、麻醉、梦想和宗教意义上的静修这几者之间的关系。总的来说，陶醉出现在惯有的理性警惕放松时的状态。这个说法从理论上说有些唐突（如何用一个心理松弛的理论来解释一个艺术作品），从政治角度来看更不太圆满，（如何操控这个脱离社会性的操控理论？）尽管如此，爱森斯坦还是要证明这个独特的心理活动实际上是一个形式，无论是怎样的内容，它本身都是一个没有倾向性的形式。于是就有如下两种可能：

它可以有所导向——从前，陶醉曾在宗教中发挥作用，如今它也可以用于其他方面，比如共产主义；

与此同时，陶醉本身与内容没有多少密切关系，也就是说，它有自己成为目的的危险。

在爱森斯坦最后的理论时期，“陶醉说”被用来说明电影思维的内在规律、电影同时作为思想和情感载体的理论法则。如果说电影“根据在心理运动过程中反映现实的全部方法特征来再现现象”，那么它也必须模仿和再现“陶醉”，以使它在现实中、在观众身上发生。陶醉是能够触动观众的东西（使他出神入化），因为陶醉就存在于电影当中（它赋予影片形式上的逻辑）——电影和观众之间的关系是十分自然的，即它能够使电影把一种形

式和一些情绪传递给观众。从某种意义上来说，这个理论与希区柯克的观点是相对立的，尽管它们涉及的是同一领域。需要知道的是，影片能够具有怎样的效用、能够对观众产生怎样的影响。这自然需要电影导演的驾驭能力，他要能够盘算一切，完全掌握作品本身的形式，也许还有不太可为之事，就是把握影片可能产生的作用和效果。这是电影艺术所特需花费的心思，正因如此它才被纳入20年代先锋派的计划。在电影诞生之前，艺术也曾经希望对接受的观众或读者产生影响，但是从来没有产生过理论，没有科学计算过这种影响。希区柯克和爱森斯坦，这两位电影史上的超级大师，为我们勾画了这样的理论。

立即行动：法斯宾德的观众理论

这两位导演都出生于1900年之前不久，他们的思想是经历过无声电影和先锋派时期的人的思想。在莱纳·维尔纳·法斯宾德时期，欧洲出现了“新现实主义”，而同时好莱坞式的古典主义开始悄悄走下坡路，于是形式的、精神的、意识形态等各方面都发生了变化，理论也相应地变化了。从1961年起，德国商业电影工业崩溃，一些年轻的电影导演在《奥伯豪森宣言》中提出了政治和经济上的解决方案，正是在这一运动的余波中法斯宾德进入了电影界。他在1966年导演了他最初的作品，正好在德国新电影

机制运行之前，新的机制中出现的“德国青年电影董事会”为“青年电影”提供一些公共基金。1967 到 1968 年间，法斯宾德编写了他最初的舞台剧本并建立了一个剧团——“反剧团”。1969 年，他拍摄了他的第一个长片，在之后的十三年中，他身兼数职——编剧、导演、剪辑师，偶尔还是放映师，他不知疲惫地从事电影、戏剧和电视。法斯宾德不曾留下理论专著，但是他的全部文章和访谈都显示出对电影的深度思考，而且是短期内形成了自己的思想。70 年代的时代环境必然使得政治和意识形态是他的思想中挥之不去的问题。同时，他也始终深入思考了电影艺术机制的重大问题：导演的工作，演员的地位和表演技巧，最后还有对作品效用的期待，电影的目标就是观众。

对于法斯宾德这样一位作品故事性很强的编剧者来说，问题首先是围绕着观众与故事的关系展开的：影片必须要同时给予观众认同人物的可能性和拉开与人物距离的可能性，这是一对辩证关系。第一部分是重要的，法斯宾德视其为己任，即使他多次说过这不是他的自发倾向，这是他的电影观的现实性方面：社会既是如此，如果想使观众对电影感兴趣就必须要给他一定的故事作为诱饵。法斯宾德言行一致，拍摄了一些故事性很强的剧情片，甚至是情节剧（对他来说，情节剧是虚构故事规则大全）。但是第二部分更为重要：观众最终必然脱离故事来探寻真实。因此，在介绍《他们都叫阿里》（*Tous les autres s'appellent Ali*，1973）时，他解释说影片结尾是悲剧性也是现实主义的，用意在于把一个过于乐观的寓言引向现实，

并且使观众感受到[1]。在情节剧的历史上，他的观念是与众不同的，总是把剧情导向一定的认识。他这样描述观看道格拉斯·塞克（Douglas Sirk）电影的感受："电影院里的观众都哭了，因为改变世界是如此之难。"[2]（塞克的其他观众虽然也流泪伤感，但是他们只是与剧中人物感同身受而已。）

一个电影导演能够有何作为？对于法斯宾德来说，导演能够"表述、让人理解一些恐惧并从中解脱出来"，这个想法比希区柯克的要谦虚得多，但是他对后者也十分尊重。电影观众所接受观看的表演具有不真实性，他观看这个假象时变得脆弱："我和克拉考尔（Kracauer）一样相信，当影院里灯光熄灭时，人们进入了梦境。"[3]因此，对待观众要为他们着想，不要过分地动用他们自发的情感反映（这与希区柯克和爱森斯坦的控制愿望截然相反）。当然，与此同时，一个去电影院看电影的人是有一定思想准备的——他会付出努力去理解，并且从中自拔。法斯宾德所喜欢的电影（如夏布罗尔1970年的《屠夫》[*Le Boucher*]）是他能从中看出故事引发的情感得到精心安排的影片。这也是他自己的努力方向，比如，在《寂寞芳心》（*Effi Briest*，1974）中，他放弃了最能立竿见影的效果，而追求更深远的意义（他说这是"一部为有意识感觉的观众拍摄的影片"）。他认为这部电影具有足够的距离感，可以让观众们自由想像，而不至于局限于他的影像里：尽管影像就在眼前，观众也可以产生遐想。

"电影给大脑自由"：这不仅是说要制造距离感，而且要给观众一种真

---

[1] R.W.Fassbinder, *L'Anarchie de l'imagination*, P.26-29.

[2] R.w.Fassbinder, *les films libèrent la tête*, P.30.

[3] *L'Anarchie de l'imagintion*, P.142.

正的自由度，给他一定的空间让他想像影片所不能包括的东西。法斯宾德以故事吸引观众，观众与影片中的人物产生共情，但是最终还是要给观众保留把影片与生活结合起来的自由。自然，由于预留这样一份自由空间，他摈弃任何简单的作用—反作用的效用模式，反对按照一定的模式来“培养”观众，他甚至可以接受观众理解的意思与影片的原意相反[1]。然而，效用也是他实实在在要考虑的重要问题：电影就是要有所作为的（“解放大脑”也是一个积极的过程）。尤其是与他的前辈相比，在他看来，电影所具有的效果不是那么的个人化。影片本身当然不会改变世界，但是作为一个艺术门类的电影（以及笼统范围里的艺术），其功能是“引起争论”，正如他谈论《他们都叫阿里》时所说，这部电影暗示的一些能够带来变化和政治行为的“小小可能性”。用那个时代的语汇来说，电影的作用实际上就是“触动人心”（而不是爱森斯坦坚信不疑的“宣传”）：电影可以触动观众，仅此而已。比如，他认为《美女们》（*Les Bonnes Femmes*，还是夏布罗尔的作品，1960 年）就是一部好的“革命”影片，因为它能使人产生激愤的心情。

法斯宾德在内心深处是一个无政府主义者，但是他在 70 年代末的德国看不到任何可以替换现有秩序的政治制度，因此，与其说他的电影是一个政治宣传武器倒不如说是属于人文科学的一个文艺手段[2]。尽管如此，他也批评年轻电影人逃避政治、轻易放弃现实题材的倾向。电影仍然是一种

---

[1] R.W.Fassbinder, *L'Anarchie de l'imagination*, P.67.
[2] R.W.Fassbinder, *L'Anarchie de l'imagination*, P.129.

行动手段，但是是有限的和间接的——因而是矛盾的行为：

短暂的——电影不期望永恒，一部影片是“在某个情形下为了表达某个事情”而制作的（典型的例子就是1978年的《秋天的德国》[*L'Allemagne en automne*]，这是一部集体参与的影片，在当时“必须立即完成”的）；因此，导演在做政治和评论工作当中也可能把他的个人情感带进去，这也是“当时”的组成部分。

空想的——也就是发生于未来的。“是什么力量推动我们工作？是空想，是对空想的具体的愿望。”[1]法斯宾德所设想的电影一方面建立在一个有待学习和研究的抽象意识形态模式上（参考他的《摩西与一神教》的拍摄方案），一方面取决于人在社会中的具体地位（在社会里，但是在边缘位置）。还是在谈论《寂寞芳心》时，他指出泰奥多·冯泰恩（Theodor Fontane，原著作者）的态度本质上与他一致：社会应被改变，但我愿意是这个社会的一员；我生活其中，这就是给了社会合法性的理由，但我是生活在社会边缘的（这里他与夏布罗尔不同，后者认为这个社会中只存在简单的快乐，这个快乐是他所不认同的）。

观众被调动来理解这种立场，并且是从他们本人的经历出发，如果经历不同也没有关系，只要有一些基本的共同点就好。70年代末，法斯宾德在影片中大量使用纳粹形象（如1978年的《玛丽娅·布劳恩的婚礼》[*Le Mariage de Maria Braun*]，1981年的《莉莉·玛莲》[*Lili Marleen*]），这不是为了把一段人们想从历史上抹去的创伤性时代进行美化（这是当时流

[1] *Id*., P.92.

行的“怀旧风”，来源于让·波德里亚尔［Jean Baudrillard］的一个著名分析），而是根据制造距离的原则：尽管一个人说了极其可怕的言论，也完全可以把这个人物处理得特别好，这样可以把他本身的人性与可怕的思想分离开来。总之，要相信观众的自由判断力。

第二节　社会责任

几乎所有的电影导演在拍摄影片时都在想，他们的影片将为观众所看到和接受。可是却有少数有理论建树的导演特意思考过它们是被如何看到和接受的。无论是梦想着如何影响观众、吸引甚至是引诱观众，还是比较现实主义地留给观众评论的余地，对受众的思考始终是范围更大的思考，即作品的外围部分——接受美学的第一步。也就是说要研究作品是在怎样社会意义上的此时此地中产生的。换而言之，如果导演从受众的角度来考虑自己的艺术（这有时也会让他否定电影还是一门艺术），他必然是一个具有社会参与和社会责任意识的导演。

电影导演对电影体系的思考很少借助于心理学。这很正常，无论是不是“实验派”导演，他从来不会把自己仅仅当做实验者，即使他想影响观众，也从不会把观众当做试验品（即使是爱森斯坦，他也最终知道他面对的是他的同胞）。欲施之影响的观众不是一个抽象的、真空的、只有普通反射机能的人。他是一个社会成员，他承认这个社会，或者认同或者反对这个社会所体现的价值和问题。把电影作为体系加以“理论化”，就是在一个整体范围里来思考电影导演、电影作品和观众的位置与作用。

共和国理念的电影导演：格里尔松

在此方面很少有导演像约翰·格里尔松那样表现出如此鲜明的态度。他与爱森斯坦同年出生，1924 年在美国留学时发现了电影。他在那里见到了弗拉哈迪（Flaherty），他的两部电影《北方的纳努克》（*Nanovk*，1922 年）和《摩拉湾》（*Moana*，1923—1926）给格里尔松带来了决定性的震撼。1927 年回到英国之后，他在一生中相继建立了很多电影团体和机构，并且先后任职于帝国营销局电影组（1927—1933）、邮政总局（1933—1937）、电影中心（1937—1939）、加拿大国家电影局（1939—1945）、联合国教科文组织、布鲁塞尔条约组织电影委员会等机构。无论是在政府机构还是在电视台抑或在大学里，格里尔松的身份相同，都是组织者、主任、制片人，此外还是学派领袖（偶尔客串一下导演）。

他的一生中有一个巧合：早年，他在美国留学期间（1924—1927）攻读的是大众传媒、新闻和电影，他对电影的兴趣起初只是附带的；晚年（1968—1972），他在蒙特利尔的麦吉尔大学教授的也是大众传播学（学生 700 人，最高纪录）。为了证明在帝国营销局的体制下是可以制作电影的，并且人人都可以做到，他在 1929 年拍摄了《流浪者［*Drifters*］》；1951 年，被任命为国立电影公司第三组（一个资助青年导演制作小成本影片的

部门）的监制之后，他于 1952 年拍摄了《勇敢者没有眼泪》（*The Brave Don't Cry*），再现了一个矿难的场景，这部作品也是为了证明他在电影事业上的进步。在思想意识教育方面，他也是矢志不渝。他说："教育充满活力，国家才能有活力。"在帝国营销局和邮政总局，他都聘用了一些年轻导演（拜斯尔·拉特 [Basil Wright]、保罗·劳沙 [Paul Rotha]、汉普瑞·杰宁思 [Humphrey Jennings]、雷恩·莱 [Len Lye]、诺曼·迈克莱伦 [Norman Mclaren]），他们都是把电影当做宣传工具；在加拿大国家电影局，他也同样邀请了一群青年导演（斯图瓦特·莱格 [Stuart Legg]、雷蒙·斯坡蒂斯沃德 [Raymond Spottiswoode]，当然还有迈克莱伦和一些加拿大导演），那时正在二战期间，他们很容易地接受了格里尔松关于宣传电影的观念。

格里尔松对于电影形式的思考准确清晰，但缺乏独特之处（他和同时代人一样接受了先锋派关于"超级眼睛"和蒙太奇的思想）。相反，在电影的社会作用问题上，他的组织经验转化为坚决的宣言。他的理论信念和意识信念是这样的：电影并不因其本身而存在，它的存在理由是其社会用途；它归根结底就是教育和说服的工具。电影是一个工具，但是与其他一些流行的观念不同的是，格里尔松认为，正因为电影被看做艺术所以它在社会中的地位是次要的。[1] "纪实性绝对不是电影的思想，而它所启发的影片只是次要的。"（1942）世界变化很快，重要的是让人理解变化中的世界，电影如果不是最好的，那也起码是理解的一个手段，哪怕失去它自身

[1] Toutes les citations sont extraites de *Grierson on Documentary*, et traduites par moi.

的重要性。“电影的未来可能根本不在电影自身”（1935）——它的未来在于它的提升作用：教育、通过公民教育渠道进行宣传。

因而格里尔松得到这样的结论：电影毫无疑问起着辅助的作用。他批判“电影爱好者”的态度，他们只关注形式和电影自身，在格里尔松看来，这种关心是肤浅的，因为他对人类社会的看法完全是传统的。1932年，他发表关于这个问题最初的、也是最直接代表其政治观点的表述，大意如此：应当把诗人从“城邦”（柏拉图时代的城邦）中驱逐出去，因为他不关心，或者说不够关心社会。1935年，他对苏联电影导演给予了严厉的批判，认为他们的影片完全陷入了电影本身和表现形式的泥潭里，对于社会主义建设关心得太少。在他看来，美与真理是联系在一起的：他的这个表述同样表达了传统的观点，不过更多地涉及美学。柏拉图式的古典主义美学曾经试图围绕和谐概念给美寻找一个客观的定义：美与和谐一样，都是人类世界与理念世界谐调一致的感性表现，但是这个谐调总是受到人类心智的弱点和贪图享乐的威胁。这就是为什么，以道德为终极思考目标的柏拉图立即把美与真、善、实用性联系起来。在格里尔松那里也能找到同样的思想，比如在他看来，在脱离社会问题观察世界时，“美＝真”这个等式是自然成立的（如表现动物世界和自然世界的影片）。相反，在社会范围里并非如此，美只是一个外在的效果，没有必要追求美，因为它自然就归结到善良的公民素质上来。

电影的位置是次要的；那是因为更重要的位置没有留给它，占据这个首要位置的一个囊括政治、经济、意识形态和道德的综合概念。电影是为之服务的。因此，1942年，格里尔松说了一句直截了当的话：“政治问题是

现实主义的一切。”然而也并不能因此而放弃对媒介本身的兴趣：令人感兴趣的是电影中和通过电影表现的政治问题；政治变化本身是导演无法考虑的，因为这超出了他的能力范围。因为这种要“改正现存政治”的观点，也因为纪实离不开政治意识形态，所以格里尔松认为他自己无法在美国工作；他说，资本主义经济使纪实性现实主义难以找到它的观众（1937）。他既是资本主义也是共产主义和社会主义的敌人，在他身上有一种乌托邦的东西：在一个有着正确政治的社会里（这是他的原话），或者在社会中一个存在正确政治的领域里，电影可以直接服务于公民价值、政治和经济。

电影于是变成形式多样的手段，可用于教育可用于宣传。在三四十年代，格里尔松是少数几个觉察到电影语言和广义上的政治语言之间深刻关系的电影家之一，或者更具体地说，电影可以适用于表现演讲（这在当时并不多见，除了 1940 年卓别林的《独裁者》[*Dictateur*]、爱森斯坦 1938 年的《亚历山大·涅夫斯基》[*Alexandre Nevski*] 和 1945 年的《伊凡雷帝》[*Ivan le Terrible*] 中出现的长篇大论）。从这个角度和其他角度来说，电视手段后来实现了格里尔松的预想，把长篇大论的演说场面变成很平常的事实（当然也就失去场面调度上的艺术性和表现力）。

电影之所以从属于政治，成为一个宣传手段，那是因为存在着一些需要宣传的重要价值观。在格里尔松的现实主义和实用主义思想中，素材是中心问题，尽管归根结底他的观点还是属于思想道德范畴。因此他批评苏联导演，爱森斯坦的《总路线》（*La Ligne générale*，1929）和亚历山大·杜辅仁科（Dovjenko）的《大地》（*La Terre*，1930）在他眼里都存在缺陷，因为他们把一个重要的题材埋没在一个虚构故事中。还是关于苏联导

演，他区分了存在于他们电影中的两种不同但又相关的倾向：一种是把电影作为机器（这容易发展为形式主义），一种是把电影作为工作手段（这正好符合他的社会电影观）。

格里尔松的电影观对电影制作发生了作用：个人退居其次，电影手段和所拍摄的主题更为重要。电影成为工具，真正的制作机器，首先是因为它是方便实用的宣传机器，把风险降到最低程度，逐渐这个机器成为一个社会机构的代言人（格里尔松在加拿大工作的时期里，把政府看作是艺术与媒体理所当然的资助者）。至于电影生产者的态度，它是完全服从于主题的，创作者最多可以有“创作的愿望”，这个愿望也不是简单的艺术才华，但也没有其他定义；但是不管怎样，这个愿望本身不是目的，而是那个有待宣传的社会性主题，对这个愿望的评价也不在它自身，而在于社会将给予的评价。无论从哪个方面来考察电影，电影都不能脱离社会性。

为社会真理而服务的电影导演：维尔托夫

格里尔松的电影如今几乎没有人看了，它们和整个二战之前那个时代的电影一同进入了博物馆（确实，近二十年来，博物馆的容量已经大大增加，电影博物馆保存的不仅是艺术，还有历史）。在我们今天看来，电

影《流浪者》(1929)与同时代的保罗·史川德(Paul Strand)、约里斯·伊文斯(Joris Ivens)、济加·维尔托夫的影片一样，这些作品的价值和魅力在于其画面、视觉等形式方面的效果，而内容(已经被成百上千的电视纪录片重复过)难以激起我们的兴趣。对于格里尔松这位以政治为主导的电影家，他的弱点在于他模糊不清的政治态度：在两次世界大战期间的欧洲和冷战时期的美洲，这种对资本主义和社会主义一概否定的政治观到底意味着什么呢？因此不妨把他与另外一个旗帜鲜明的电影导演作一比照，他们在电影的目标上有相近的观点，但是维尔托夫对于政治的信仰更激进甚至于盲目。

和他的英国同行格里尔松一样，维尔托夫也是一个开拓者：他不仅成立了一个电影团体而且不断地维护它的成长，而且他还曾经设想让电影获得前所未有的技术和宣传功能，如果时光能够倒退二十年，他希望抹去这二十年中电影所走过的弯路，回到卢米埃尔兄弟发明电影的起点，让电影为政治和科学提供服务。维尔托夫是创立思想的人、实验者和理论家(我们先前已经介绍了他是最具有先进理念的理论家，提出了令人赞叹的“间歇”概念)。如果要建立一个尚不存在的东西，就需要实验；另一方面，实验如果要达到一个实质性的成果，就必须在一个坚定的理论架构下进行。众所周知，维尔托夫是一个爱好理论思考的人，他认为思想和行动之间没有脱节，思想是行动的思想，行动是思想在实际经验中的行动。此外，维尔托夫电影思想的创立归根结底还是建立在坚定的政治观点上，他的政治观从深层本质上看也是传统的。我们在前面已经见到，他不只一次把导演的工作称作用电影对世界进行“共产主义社会解析”，这种解析是可能的，

因为在共产主义状态下，社会应当更具透明度，不应该有任何隐匿（维尔托夫曾经大胆地把摄像机的镜头比喻为“克格勃［Guépéou］”）。无论采用怎样的手段，重要的是结果，因此广告宣传不应批判，因为通过宣传社会状态得以呈现（顺便说一句，这个对于广告的定义是相当不错的，而且在今天的社会天天得到印证，广告已经得到接受并且随着消费社会的出现越来越显得有必要）。

维尔托夫与格里尔松的观点具有惊人的相似之处：电影自身不是其存在理由，它的存在理由是它的社会作用；电影是一个工具，而不是艺术；最重要的是素材。他们的观点只有一个区别，但也非常重要：对于维尔托夫来说，素材是既定的，因为有了“共产主义社会”；而对于格里尔松来说，还要进行艰难的筛选。维尔托夫第一个也是主要的理论主题就是“忠实地表现生活”，也就是说，不要表现经不住推敲的虚构世界，要脱离艺术的窠臼来进行实践，艺术被抛弃到“意识的边缘”。他不知道艺术有何用途，他对此也表示遗憾——因为艺术太不够完善和成熟。电影的首要任务就是表现真实生活中的真实人物，而不是让几个演员来模拟真实生活，也不是让真实的人物充当剧本中的角色。比如，维尔托夫大概不会喜欢雅克·里韦特或雅克·罗兹耶（Jacques Rozier）的影片；1938 马赛尔·卡尔内（M.Carné）的《北方旅馆》（*Hôtel du Nord*）中两个“纪实”镜头采用的是真正的流浪汉在圣玛尔丹运河边睡觉的场面，这也会让他难以接受；1991 年卡拉卡斯的影片《新桥恋人》（*Amants du Pont- Neuf*）中采用了同样悲惨的画面，这大概也会使他义愤填膺。需要做一个选择“是做玩偶还是要真实生活”。真实的生活不是可以用言语叙述的，它需要被自然

地表现、分析和理解。至于艺术影片，需要摆正它的位置，列宁思想给它规定了位置：只要足以解除疲惫工人的辛劳就可以了，而且艺术影片也需要调整，尽量摆脱情节故事片，它们就如同宗教，是“麻醉人民的鸦片”。

对于维尔托夫，“剪辑”阶段也同样被定义为对“现实世界”进行直接“组织”。因此要把“组织”这个词的字面意义和各方面含义都理解进去，还包括要进行有机地组织。维尔托夫认为，“让机器取代人的作用，让事实取代故事情节，让器官（眼睛、摄像机）取代创作者的作用。消失之后会出现新型的人，他是具有神经意识和组织的中心，是社会主义和工业时代的反映。”[1]总之，人变成了怪兽。剪辑过程不是在剪片室里开始的，而是从电影开拍的第一个动作开始就不曾停过。

这个生前并不出名甚至被人歧视的导演和电影理论家却在身后拥有大批追随者。维尔托夫不喜欢在电影中表达情绪，因为他觉得那样就回到了可恶的心理学范畴，他用热情取代它，热情是真实的情感，能够（和它的相反面，比如愤怒）在影片中产生情感。德勒兹发现了这一点，他说：“间歇不再是分隔作用与反作用、衡量反作用力之不可测量性和不可预测性的东西，而相反，是宇宙中存在于某一点的作用力，它找到另一个点——无论多远——的能力。”[2]这也是1968年，戈达尔结束第一个蒙太奇时期（爱森斯坦式的，以言语为特征的）之后所接受的观点。维尔托夫对他的影响

---

[1] E. Roudinesco, 《Dziga vertov ou le regard contredit》, *Action Poétique*, Septembre 1974, P.311.

[2] G.Deleuze, *L' Image-mouvement*, Minuit, 1983, P.118.

也许是隐约的，却是比较深刻的。戈达尔抛弃了视线与概念（他当时的影片中都反复出现盲者的角色），同时他又强调观察（参考电影《激情》[*Passion*] 的脚本），他要寻找一个能够释放意义的蒙太奇，不再是肯定的论断，而是疑问式的，建立在两个元素之间有用的间隙，也就是间歇。

教育性思想：罗西里尼

在体现不同思路的不同表述中，维尔托夫与格里尔松表现出同一个信仰：电影如同最科学意义上的实验，总是要关注正在发生的事情（而不是事情存在的简单状态）。电影表现的是对一个现象——人的、社会的——及其内在动因业已完成的观察，目的是理解、分析和传达。因此，电影也是一个实施教育的过程。罗贝尔托·罗西里尼的思考是基于此的。他是一个深受家人宠爱的纨绔子弟，喜好赛车和潜水，对于电影的热爱无可救药，一生经历丰富，让人难以琢磨（我只谈论他的职业生涯，而不涉及他的感情生活，这部分内容已经为评论界所津津乐道）。他的电影生涯始于1936 年，他拍摄了几个平庸的短片，然后在二战期间制作了三部影片，关于这三部电影我们至少能说它们对法西斯政权和价值观几乎没有批评态度。接着，他在《罗马，不设防的城市》（*Rome, ville ovverte*，1945）、《游击队》（*Paisà*，1946）和《德意志零年》（*Allemagne, année zéro*，

1947）三部影片中令人震撼地再现了战后和开始重建的欧洲；与英格丽·褒曼合作的作品，从《火山边缘之恋》（*Stromboli*，1949）到《恐惧》（*La Peur*，1954），使他成为独具特色的情感剧大师。在拍摄了诗化纪实片《印第安》（*India*，1957—1958）和短暂回到故事片之后，他电影生涯的最后十二年都贡献给了古装历史剧，从《铁器时代》（*L'Âge du fer*，1964）到《弥赛亚》（*Messie*，1975）。在所有这些作品中，很难辨别哪里形式和风格的考虑更为重要，因为我们的印象里存在着好几个似乎彼此不相干的罗西里尼。

从他电影生涯后期的一些明白的表述看来，罗西里尼同样把电影活动服从于一个高于个人的目标，而且他对电影是个人表达的思想不屑一顾。他的电影观来自他对社会总的看法，他的社会观也是十分传统的：提倡具有社会作用的活动，贬低艺术的重要性。但是他对社会作用的看法有别于维尔托夫与格里尔松：在他看来，社会作用并不和劳动联系在一起，因为“真正属于人的时间是他的自由时间”[1]。因此，社会作用的实现途径是知识、学习、个人思考、信息和教育。他的观点是一个柏拉图式的社会观，但是更重视哲学家在城邦中的领袖地位（坦率地说，罗西里尼的“城邦”是由思想家而且是为思想家缔造的）。电影导演是思想家的一个面孔，他必须摆脱任何妨碍他观察社会问题的思想[2]。罗西里尼大力宣扬思想自由和学习自由，反对政治意识形态（除了宗教）和科学[3]。按照他的逻

---

[1] R.Rossellini, *Le Cinéma révélé*, P.70.

[2] *Id*., P.43.

[3] R.Rossellini, *Le Cinéma révélé*, P.44－45.

辑，他对艺术不会产生太大兴趣，而且我们也不会奇怪在他的笔下发现他一贯反对把艺术当做逃避、为艺术而艺术和纯粹的形式主义。“艺术被拧进了一个危险的圈中。现在的电影中，重要的是要表现出我们可以重复一个永远相同的言论，而且关于这个言论我们又能制造出一些永远相同的版本。这是极端无能的表现。”[1]

在美学方面，罗西里尼是个古典主义者，他反对“随意”，而这是现代艺术的特点，因此他的审美观有时不免显得反动。他根据比萨圣维奇奥广场上的壁画得出这样一个建筑结构上的比喻：艺术是自由的，前提是它要建立在一个坚实的地基之上；画家必须懂得绘画，否则，他不能是一个普通的人；艺术要基于智性之上（这里又见到了把绘画与思想画等号的经典公式）。罗西里尼并不呼吁任何抽象的艺术自由。在与安德烈·巴赞和让·雷诺阿的一次交谈中，雷诺阿跟他谈到“艺术产生于限制”这样的套话，罗西里尼的回答是很有启发的：不必如此，因为限制是你自身造成的。艺术不是其他，就是表达思想所需要的那部分情感，文明需要思想，而艺术只有在产生明白意义的时候才具有意义。电影是适于发现的新艺术，因此是一个工具，最终它就是根据自身的表达手段（包括美学的、情感的）来处理社会问题，实现社会作用。正因如此，他越来越觉得故事片空洞无力，因为不能“提出和讨论一些具有广泛意义的问题”。只有宣传式的电影，或者更好是普及知识的影片，才是有价值的。电影要么选择为政治服务（这是维尔托夫与格里尔松的选择），要么为知识服务——这是最终的选

---

[1] *Id* ., P.626.

择，罗西里尼也越来越承认这一点。

宣传式电影存在着局限：电影或许有教化的功能，但这不是罗西里尼所感兴趣的，他更愿意研究它的教育功能。教育不等于教化，他的一本书的题名就是这个意思——“一个自由的精神从来不会像奴隶那样学习”。他将二者的对立是充满人文主义精神的，是指来自文艺复兴时期的资产阶级人文精神：每个人都是独立的他人，是和电影导演平等的人；因此，导演的职责就是作为见证人或原型，观众会从中获得他所要的东西，而不是一味地教化，千方百计地灌输、“驯化”观众（这是格里尔松梦寐以求的，对于维尔托夫来说更是如此）。罗西里尼的教育学可以说缺乏实用层面，他没有研究受众与接受的问题，但是这才是最重要的。

电影自然首先是由内容来决定，只有内容才能与媒体的支配力相抗衡。媒体自身已经受到严重质疑：收音机（电视刚刚出现），甚至是电影，作为大众传播的媒介，使成人愚钝并且使儿童早熟。为避免这种倾向，需要注意选材，当然不能采用缺乏思想只有形式的建议。电影导演的任务就是要选择好的题材，能够介绍社会和历史的主题。比如，从一个真实的案例出发，根据应用心理学家的研究和他所调查的真实社会情形，可以拍一部很有社会内容的影片[1]。因此，最终我们发现罗西里尼的电影观是把影片当做随笔，当然不是论文，因为无论如何，个人层面仍然是很重要的：要对自己所展现的内容表达意见。罗西里尼眼中理想的导演，与其说是艺术家，

---

[1] R.Rossellini, *Le Cinéma révélé*, P.72.

倒不如说是工人——具有清醒的意识和主见（这里可以顺便考察一下这些思想对让－吕克·戈达尔的影响：他的一些尝试，如《两少年环法漫游》（*France tour détour deux enfants*，1977）和《6×2》（*Six fois deux*，1999）都直接受到社会政治分析性随笔思想的影响。

电影业的问题之一在于它的制作机制不合理，人们把商业等同于盈利，为此形成一些风格上的条条框框，整个全部建立在技术工业上，技术问题又把一切归结到机器问题上。这个体系是完全错误的，美国人发明了它，欧洲人又荒谬地抄袭，这个制度是应该摈弃的。罗西里尼在这点上也是比较言行一致的，他的每一部电影都是以独特的方式完成，完全置制片人的职业规矩于不顾；导演必须不断地处理新的题材才能保持激情，但是其他参与影片的人也必须具有这种新鲜感。这个完全以教育为己任、以社会为目标的电影从表面上看倒像是随意完成的（这是罗西里尼的电影给人最明显的感觉），因为它有赖于创作者们的即兴创造力。

维尔托夫与格里尔松以道义君子的面貌出现，宣扬一种斯巴达式的忘我精神；矛盾的是，现在看来，他们的作品是对电影各种功能的精心编排，如此匠心独运仿佛使电影具有了自己的思维能力。他们喜好波澜壮阔的社会场面——柏拉图式的古希腊城邦共和国、法国大革命，与罗西里尼的骑士风格不同，而罗西里尼总是幻想自己是文艺复兴时代博古通今的人文主义学者（也包括冒险精神）。但是除了这点区别，他们三人，还有其他几位，都体现了一种真诚的情怀：希望电影帮助人们更好地意识到自己的社会性。

第三世界的政治观：罗沙

巴西导演格劳贝·罗沙（Glauber Rocha，1939—1981）的思想更加接近纯粹的政治立场。在众多的评论文章和访谈中，他阐述了一个基本观点，不是理论性的，也并不主要是关于电影的：要与占主导地位的电影美学决裂，正如要打倒占统治地位的帝国主义。与美国制度决裂，也就是和好莱坞制作模式决裂，与传统风格决裂，而且也是与“新浪潮”决裂，罗沙在这后一种冗长的模式当中看到了对电影自身太多的关注，而政治意识过于薄弱，而且这个浪潮并不新，在谈到《柔肤》（*La Peau douce*，弗朗索瓦·特吕弗，1964）时，他说：“老题材，新处理。”[1]

爱森斯坦给了他对黑格尔—马克思主义辩证法的迷恋，罗西里尼灌输给他电影权力的绝对主义，罗沙关心的是把“左派”欧洲导演的思想意识适用到拉美的形势当中去。从20世纪60年代起，他的观点就十分激进，认为有必要拍摄一些关于拉美政治历史形势的影片，毫不掩饰问题，但是可以直接或间接地表达一些看法。这就是1965年他在一次关于新电影的圆桌讨论上提出的“饥饿美学”主张。“在欧洲人看来，不发达国家的艺术创

[1] G.Rocha, *O século do cinema*, P.229 (ma traduction)

作的意义只在于它满足了欧洲人对原始文化的怀旧心情。”面对这种状况，举起文化和美学的武器进行抗争是徒劳的，因为“拉丁美洲民众的饥饿状况不仅是令人警惕的症状，它还是社会的神经”。有用的电影与娱乐电影的区分在于前者不仅要有拍摄技巧，而且还要表现人民饥饿的现状：“有人掘地，有人刨根，就是为了找到食物；有人偷窃，有人行凶，有人逃荒，都是为了寻找食物。肮脏的、丑陋的、瘦骨嶙峋的人在他们肮脏的、丑陋的、阴暗的房子里死去（……）新电影中的悲惨主义与饱汉的电影是不同的。”[1]

社会责任被提高到了最高值，因为它还伴随着历史责任。电影导演别无选择，他必须反映剥削和它引起的饥饿；为此他不能改换电影的内容，他的一切艺术就是寻找能够恰如其分地表达这一内容的形式，增强效果，为内容服务。在表达社会变革和斗争的方面，再也没有人比罗沙更信奉内容和形式的统一性了——二者相互联系，互相服务。（至于这是否能够产生实际效果，是另外一个问题，罗沙并没有比维尔托夫、格里尔松或罗西里尼谈得更多。）

---

[1] 《Eztetyka da fome》, dans *Revolu çã o do Cinema novo*, P.29－30（matraduction）.

第三节　电影乌托邦

影响观众、塑造观众、使观众成为可以掌握的对象，或是相反，同等对待观众，甚至在意识里赋予观众自由；以社会性来考虑一切，承认自己的社会责任感，以教育公民为己任，使其接受某种意识思想，或是相反，让观众自行教育——这些不同的理论思考正体现了20世纪西方思想的彷徨和冲突：社会性是否应该超逾个性？如果是这样，是怎样一种社会性？能够按照怎样的公民模式来塑造一个个体的人？共和国是否有教育每一个公民的义务？对于这些问题，电影和电影家们一直尝试要提供一个答案，虽然更有难度，但可能会比一个直截了当的社会政治学的答案更乐观，因为电影有助于我们去设想构建一个理想的社会，这个人类团体可能摆脱了真正社会中存在的剥削、暴力、狭隘、局限和残酷。总之，在电影导演的思想中总是有一个对乌托邦的向往。

法斯宾德：电影帮助人们生活

法斯宾德是一个很有个性的导演，尽管如此或是正因如此，他总是在一个团体中工作，尽其所能地担当这个团体的领导。他关于这个问题的说明是很有启示意义的，尽管他总是否认，但实际上在平等的言论之下他实

施的是强有力的领导，尤其是对演员的领导。1980 年，在一篇文章中，他解释了自己如何绕开了汉娜·奇古拉（Hanna Schygulla）对他的导戏所表现出的傲慢和自以为是的拒绝，传授如何进行场面调度（在此方面他和一些好莱坞导演有共同的做法，只是后者很少给予解释）。然而，按理来说，演员对他而言是共同创作影片的合作者，和其他技术人员一样。我们已经看到，演员的工作在电影中就是平衡好认同与距离的关系。认同角色，就是理解；在拍摄《他们都叫阿里》的过程中，演员们在表演中投入了那么多本色的成分以至于导演要大量取景以从中获得最多的有意义的镜头[1]。但是，法斯宾德虽然发现演员的本色表演也能吸引观众，但是他总结道，演员身上真正令人感兴趣的首先是表现出演员的演技。重要之处在于既要认同角色又要保持一定的距离，充分发挥演员的演技。这就是距离感，或至少是演员要意识到自己的工作，这个意识是可以通过导演场面调度中的一些行为，或是一点技巧（这里就体现了法斯宾德的导演艺术所在：指导演员而又不露声色）。关于《寂寞芳心》这部电影，法斯宾德解释了这样一个手段，就是用一连串的镜子使得演员学会审视自己，评判自己的演技并掌握自己的表演。

这个距离原则本身并无新奇之处，但是在法斯宾德的导演思想中它超越了演员的范围，而被用来诠释导演、人物、演员和观众之间一种综合的关系。在导演和人物之间：人物从某种意义上可以说是导演的自画像，同时他又永远不能凌驾于人物之上。从他的作品中一个中心人物——彼伯克

---

[1] R.W.Fassbinder, L'Anarchie de l'inagination..., P.30.

普夫（Biberkopf）——的例子上，法斯宾德说他本人不可能完全等同于彼伯克普夫，但在好些方面却与他有相似之处，他说他很难使自己在情感上拉开与人物的距离。观众与人物之间的关系：观众对电影中人物的认同是一个必要的基础，但条件是必须保持“足够的清醒使自己不要迷失于故事当中”。和导演一样，观众也不能凌驾于人物之上，而一个最好的办法就是给观众提供一些有纹理的人物，这些人物本身就是自己人生的观众。正如托马斯·艾尔色塞（Thomas Elsaesser）所说的那样[1]，观众看到一些“可怜虫”的人物时会感到犯难：一方面他有产生优越感的倾向，可是他们的境遇是如此可怜，他无法产生嘲笑的心理，同时这些倒霉的人物又是如此清醒于自己的处境，这又引人深思。

于是距离原则成为全部电影实践的中心问题。电影可以采用恐怖、怪异或是生活中不能承受的一切手段，观众不需要去处理这些问题，但可以在眼前观看到。这就是法斯宾德在观看塞克的情节剧时得到一个重大的、决定性的发现：“故事的离奇并不在观众的脑中进行，而只在银幕上。塞克的电影能够使人大脑放松。”因此，如果一本书本身是惊世骇俗的，但根据它改编的电影不必如此，最好让观众清醒地看到所发生的事情并发现对其有意义的地方。法斯宾德的乌托邦受到他对资本主义社会深刻的悲观主义的限制。要想改变世界是不可能的。电影需要的是帮助观众更好地接受现实，这并非意味着要接受社会的异化，而是更清醒一些。这样的话，他将更自由和有能力作为社会和历史的一员来反思自己。他的生活虽然不会有

---

[1] T.Elsaesser, *New German cinema*, Londres, BFI & Macmillan, 1989, P.137.

变化，但是会活得更清醒和清楚一些。而这一点几乎难以实现，应该足以算作空想。

帕索里尼：诗歌乌托邦

和法斯宾德一样，帕索里尼终生受到青年时代政治和文艺经历的影响。二战期间，他在母亲的家乡躲避战乱，对当地的方言产生浓厚兴趣，并用弗里奥勒语创作了他最早期的诗歌，从他后来的态度中可以看出，这个举动是典型的用文化行为实现反抗。1947 年他加入意大利共产党，并且终生追随，但是 1960 年之后他一直在揭露意大利共产党的官僚主义和革命性的丧失。1949 年，他因同性恋受到公开批判，政治生涯因此尚未开始就已经结束。被开除出党后，他写道："……你们要明白这一点，说我政治偏向是愚蠢的。尽管你们这么说，我现在是并且仍然是共产主义者，而且是最真正意义上的共产主义者。"[1]50 年代，在罗马，他生活贫困，却致力于诗歌和文学。他的第一部小说《坏男孩》（*Ragazzi di vita*，1955）因其所表现的现实主义而掀起轩然大波——帕索里尼高度追求现实主义，以至于

---

[1]《Lettre au PCI》, in Fabien S.Gérard, *Pasolini ou le mythe de la barbarie*, Éd.de l'université de Bruxelles, 1981, P.21.

在语言上也是如此（他所使用的是罗马方言），他被告上法庭，但是却从此成为诗人和作家。1954 年后他与人共同合作了几部电影的剧本和台词（尤其是 1957 年费里尼的作品《卡比里亚之夜》[*Nuits de Cabiria*]），从此越来越热爱电影。1960 年，他一连好几个月为《新闻记者》（*Il repovtev*）杂志的电影专栏撰稿，并且在 1961 年拍摄了《乞丐》（*Accattone*）。他以各种方式同时从事文学创作和批评以及电影活动，直到 1975 年被杀身亡。

因此，在帕索里尼的生涯中，没有办法区分他是否首先是电影导演和电影理论家，然后是作家、诗人和评论家，最后是引起争议的公众人物和政治人物。特别是在他的评论和理论活动中，从来就没有各种领域之间的划分。而这一切活动的基础是马克思主义。他的马克思主义思想不是符合正统的，相反，他猛烈地抨击现实的马克思主义。但是和他同时代的众多欧洲知识分子一样，他相信不管怎样，马克思主义和共产主义思想是解决人类历史向工业化社会（如今所说的“全球化”）糟糕演变的惟一方案。虽然他不曾预料到工人阶级和农民阶级将会彻底消失（在西方早已消失），却在 1968 年预言道：“通过新资本主义，资产阶级正在成为人类的生存方式。（……）这就是为什么我要对年轻人说：他们可能是能够看到工人和农民的最后一代人，他们的下一代将会被卷入到资产阶级的潮流中去。”[1]

在他生前最后几年，他的批评目标越来越针对社会的意识形态方面（在此领域意大利共产党传统上就是反动落后的），而且他坚决地与所有左派的言论划分界线。他在成为众矢之的的时候被谋杀了。政治是帕索里

---

[1] P.P.Pasolini, *L'Expérience hérétique*, P.124.

尼作品的重要方面，否则就无法懂得他的艺术和理论。由于深刻地感觉到20世纪的历史中资产阶级将大获全胜，他得出一个结论，就是主流的意识形态本质上是法西斯的，消费社会是一种“温柔的”法西斯主义。马克思主义的坚定信念进入了他的作品和思考中。首先是题材和内容的选择。开始，在他的作品中，他对最底层的无产者流氓表现出双重兴趣：情欲的和意识形态的。稍后一些的时候，这也是符合逻辑的，他感兴趣的是工业文明的历史外壳：他拍摄了体现缔造西方的重要神话题材，把它们处理为野蛮的行为（1964年的《马太福音》[*Matthieu*]具有明显的意识形态倾向，1967年的《俄狄浦斯王》[*Cedipe roi*]，1969年的《美狄亚》[*médée*]），继而是《生命三部曲》（1971年的《十日谈》[*Decameron*]、《坎特伯雷故事》[*Contes de Canterbury*]，1974年的《一千零一夜》[*Les Mille et une Nuits*]），在这些作品中他表现出对文明前社会的兴趣，把它们视为超脱一切文化约束的绝对世界。所有这些影片表明他主观上要求边缘化的主张，用来影射当时的社会，正如1969年《猪圈》[*Porcherie*]这部电影中所体现的那样。

然而帕索里尼的立场以更间接的方式更主要地体现在“自由间接引语”这个概念中，在艺术表现形式上比内容上体现得更明显。“自由间接引语”使得艺术家可以通过一个人物的角度来叙述故事，把自己对于阶级的观点融入人物的叙述当中。“这就是把作者融入人物的灵魂当中，不仅借用人物的心理还有人物的语言。”[1]这个技巧因此有别于内心独白，后者是作

[1] P.P.Pasolini, *L'Expérience hérétique*, P.124.

者和人物属于同一阶层。“自由间接引语”是一个常用的修辞手法，但是这个常用手法不纯粹是形式上的，而是承载了许多重要的内容。形式与内容是相辅相成的，帕索里尼对二者的兴趣总是不可切分的。20 世纪 60 年代结构主义之风开始盛行之时，他声称自己对其中两位抱有好感，巴尔特（Barthes）和戈德曼（Goldmann），因为他们二者亦是“内容主义者”。

但与此同时，他批评了戈德曼的社会主义学说，该学说使人错误地区分所谓的高尚文学和二流文学：帕索里尼指出这种区分只能建立在形式而不是内容之上。帕索里尼的理论感觉完全以对形式的感觉为动机，他的理论活动具有完备的体系，其基础是政治，上层建筑的第一层，这个理论体系本身支持了对形式的思考，从潜质上说也是美学思考。正是在此基础上他认为“诗意电影”有其必要性，“书写现实的语言”属于符号学领域，而“诗意电影”是艺术手法中的一种表现方式。“实际上，我对现实怀有一种无需掩饰的爱。在把这种爱用语言手段加以表现时，我总是要说电影是一种从来不会远离现实的语言（它是现实的再现），因此是没有尽头的长镜头。（……）对现实同样自然而发的爱被转化为表达手段时，使我会屏息关注现实的各个方面（人的面庞、姿态，风景、物体），它们好像在流水般的时间中静止和孤立起来。”[1]

换言之，电影就是生活，然而是一种被赋予了意义的生活，是一种双重表达的过程：电影是现实的符号，但是是作者在表达意义。第一个观点仍然为帕索里尼所引用，他的表述非常生动，他说生活这个“无尽的长镜

---

[1] P.P.Pasolini, *L'Expérience hérétique*, P.200 –201.

头”并不是无穷无尽，而是有终点的：我们都将会死去，死亡这个不可避免的终点使生命突然有了意义。“死亡是绝对必要的，因为只要我们还活着，我们就没有意义，我们生命的语言（我们借以表达的方式，而且是我们给予最重要意义的语言）是不可译的：是各种可能性的混乱排列，是对关系和意义的寻找，缺乏连续性。死亡对生命进行了闪电般迅速的剪辑，它选择其中最有意义的时刻（无法被其他时刻所修改的）并且把它们逐个连接起来，把我们无尽的、不稳定的、不确定的现在，也就是不能言述的，变成清楚的、稳定的和确定的过去。”[1]这句精彩的名言与海德格尔对死亡的观点类似，即把死亡看做生命必要的尽头。但是有一点时间上的区别：对于海德格尔而言，在我们的生命进程当中，死亡一直在发挥这个作用；而在帕索里尼看来，这就是死后的一种展望。他晚年（1975 年 6 月 15 日）在一篇题为“我放弃了生活三部曲”[2]的文章中清楚地表明了这种想法。什么是生活？在这些影片当中，主要是人的身体，或是身体最有代表性的象征，性。但是这并不意味着一种原始的物质主义和享乐主义，把生活简单地等同于性的享受。说它是物质主义，是因为它完全是辩证的和历史的；辩证的，是因为这个物质主义符合黑格尔定律（量与质的转换）。历史的，是因为这里所说的人体和性不是脱离历史环境的生理学的存在，而是根植于一定社会状态下的并且随社会的变化而变化。帕索里尼之所以要摒弃“生活三部曲”，是因为在现代的“法西斯”社会（即消费社会）中，

[1] *Id* ., P.212.

[2] Publié in F.Gérard, *op.cit* ., P.123 −126.

不可能再存在纯洁的身体和性，也就是意味着不再有纯洁的生活。用性和身体来表达纯洁的观点不是一个理想，而是一种历史的状态。

“诗意电影”是存在于帕索里尼的电影思考中最基本的问题：死亡、生命、社会、历史。它体现了一种空想，尽管官方的、正式的空想（首要的就是共产主义）已经破产，帕索里尼的乌托邦仍然存在，自从托马斯·莫尔（Thomas More）[1]和乔纳森·斯威夫特（Jonathan Swift）[2]以来，就有人一直希望重新改写社会的一切定理与要素，然而这个乌托邦不曾形成于现实。帕索里尼的“诗意”乌托邦（它的破灭使他如此凄凉苦闷）所希望实现的是有限的，同时也是富有深刻意义的：希望回归到原始的社会关系中，在那里，人的身体没有经过异化，可以相互交流，还不曾出现排除不同“阶级”之间交流可能性的社会区分。

塔尔科夫斯基：艺术为大众

也许所有电影导演都是空想主义者，尤其是有理论思考的电影导演。任何艺术家不都是相信自己的艺术是一种完善世界的可能吗，虽然是以间

---

[1] 托马斯·莫尔（1478—1535），英国空想文艺复兴时期社会主义者。——译注

[2] 乔纳森·斯威夫特（1667—1745），爱尔兰作家，讽刺文学大师，代表作品有《格列佛游记》和《一只桶的故事》。——译注

接的方式？要提到空想的成分，每一位导演都是应该论及的。梦想电影是解脱使人异化的社会约束还算是一种现实主义的乌托邦，还可以梦想有更大的超脱，为脱离社会而拍摄电影。塔尔科夫斯基怀有很高的艺术理想，这是因为作为艺术家和创作者，他希望通过电影实现个人价值，并且他也认为电影应当服务于大众，从观众的角度来着想。如前所说，塔尔科夫斯基的艺术表现理论属于“模仿说”：导演被客观对象的某些情感特征所感动将其纳入了影片，而影片又把这些传递给观众。这个观点基本上与狄德罗的看法类似：艺术家不能把他不曾感受的情感表达出来，而艺术的目的就是要表达情感。不过，无论是狄德罗还是塔尔科夫斯基，他们都无意表示以“个人主观情感为中心”的艺术表现：艺术家不是表达自己，他表达的是世界，但是为了达到令人信服的效果，他必须表达出一种关于世界的情感。

与观众的交流就是塔尔科夫斯基所说的“有情绪感染力的艺术语言”，这种交流并不止于情感的交流——这只是手段，而是有更多的目标：要达到认知、顿悟和启示的效果。“面对一部杰作，观众仿佛可以听到引导艺术家创作的声音。在达到这个相遇的效果时，就会看到一种真正涤荡心灵的东西。把作品和观众联系起来的这个气场会让观众呈现出最好的方面，并且让他产生愿望表现出来。这时他就会发现自己。这些短暂的时刻揭示了他的深刻潜质和深刻情感。”[1]然而塔尔科夫斯基的深刻所在是他并不满足于简单地传递情感，而是从不忘记回到情感的根源：世界。与他自己的电

[1] A.Tarkovski, *Le Temps Scellé*, P.43.

影风格特征和表达力形成鲜明对比的是，他的艺术观里从来都是避免突出形式（更要避免突出艺术家本人）。“永远不要把你自己的想法带给观众，这是无益也是无用的。不如展现生活本身，观众自己会找到欣赏和评价的方法。”[1]电影是有感染力的，它比任何东西都更好、更有力地传递情绪、情感、价值和力量。导演的工作就是净化他的情绪，磨砺他的情感，明晰他的价值，增强他生理和精神的力量。如果他付出这样的努力，接受作品（这样才是真正的艺术作品）的观众才会真正地获益匪浅。而艺术家在这个传达的过程中，不应该突出自己：艺术表现是表达情感和感染观众所不可缺少的，但是它的意义只在于释放了一些“世界的本质”。艺术家还要注意不要把什么都说出来，要让观众自己有发挥的余地，在心中和意识中共同展现出世界。电影艺术家要懂得教授观众自己也成为——至少是在一段时间中——艺术家，“与作者共同分享影像生成时的欢乐和痛苦”。

斯特劳布：现实就是乌托邦

斯特劳布一直说，不论有怎样的障碍，他个人的空想始终是“共产主义”，我把他与塔尔科夫斯基——对他而言，共产主义与压迫和镇压是同

[1] *Id* ., P.142.

义词；与帕索里尼——他的美学与斯特劳布的观点迥然不同；与法斯宾德——斯特劳布不停地批评他的电影——进行对比介绍，并不是因为我喜欢矛盾。这些电影导演所提出的解决方案各不相同，但是他们提出并思考的是同样的问题：对于一个法律上和心理学上的主题而言，他决定去看电影时，电影能够做到什么？相反，对于这个能够肯定艺术家工作并使他增强信心的理想观众，应该有什么期待？

对于斯特劳布和其他这里提及的艺术家而言，有一件事情是肯定的：电影以及艺术，完全不是用于个人表达的，尽管电影也是艺术家本人情绪、情感和思想的载体。根据一个几乎为所有电影导演所认同的看法，导演的情绪会进入影片素材当中，进而触及观众。观众与作品进行了情感交流，但他并不会在其中发现导演自己，而是发现他对世界的感受和看法。和法斯宾德、塔尔科夫斯基的观众一样，斯特劳布的观众进入电影院不是为了忘记，而是为了证实他们对世界、社会和历史时刻的观点。如果不谈他们迥异的个性，斯特劳布的观点可以说是另外二者的结合：法斯宾德的电影以虚构的故事为表象，也就是以一种批评和“客观化”的距离，来表现直视社会的残酷乃至恐怖（资本主义、阶级划分）；塔尔科夫斯基的电影观归根结底体现了一种这样的信仰，即现实可以说话，一部构思好、制作好的理想艺术作品可以在现实中遇到真实（与布莱松的“期遇”概念相似，而且二者都称其为自己的观点）。

因此，斯特劳布的观点是游移在这两个看似矛盾的理论中的：原样呈现现实——自然和历史，为此不能让现实有任何改变，包括不能让它受到电影手段的改变；而同时，要揭示现实的一切可能性，包括最隐蔽的部

分（因为经常被抑制）。这就是斯特劳布电影中的乌托邦：任何对世界本身的改变（尤其是资本主义剥削制度产生的原因和造成的后果）都是遗憾的，有时在维护“自然现状”的过程中，人为活动所需的空间应当受到限制，除非是最古老的形式的人类活动，因而要追寻和保存对这些过去形式的记忆（“随着年龄的增长，马克思（对过去）的追寻越来越远”[1]）；然而，与此同时，还要释放和宣扬被既存文明所窒息的可能性和内在动因，如果人类历史是另外的进程，它们可能就是拯救的手段。这个乌托邦是以虚拟的假设来表述的，这样可以假设一个可能的将来。（所有的生态主义者都是这样的心态。）这个乌托邦通过一个重要的方式得以表现——制造惊奇，从某种意义上说，这可以概括斯特劳布电影的特征。在这点上他继承了贝尔托·布莱希特（Bertolt Brecht）的观点：“我希望引导人们思考：这个人戴假发的奇怪星球是什么？这个问题，无论对于开汽车的富人还是给人开门为人服务的穷人，都是值得考虑的。如果你是在我们的当代社会拍电影，你所拍摄的应该引起这样的惊讶效果，要引起这样的想法，即这一切，无论是眼睛看得见的现实、还是看不见的人与人之间关系，都不是正常的，不是自然而然的。”[2]

斯特拉布的电影所表现的是“行不通的世界”，倒不是为了揭露，而是为了表达（虽然尖刻）可能会有另外的方式，而且是更好的方式。在这个愿望当中，电影（推而广之到“艺术”：斯特劳布不是把贝多芬作为“伟大的政

[1] Cinéma [et] politique, P.5.
[2] 《Les causeries sur l, art sont presque inutiles》, P.52.

治音乐”的代表吗?）是一个重要的手段，因为它关注现实的特性能够让它给现实提供超越“替代品”的东西（尽管这个能力越来越弱化），可以“帮助人们梦想去达到被工业生产和文化生产所压制和排斥的东西”[1]。

杜拉斯：“让电影完蛋吧”

1968 年之后，玛格丽特·杜拉斯（1914—1996）关于电影的言论逐渐偏激，近乎政治言论。我们是在《黄色太阳》（*Jaune le soleil*，1971）这部电影中听到经常重复的话：“让世界完蛋吧”，体现了作者“快乐的绝望”。电影与政治都是表演，同样都要受到意义的束缚。针对这个封闭的、确定的、稳妥的看法，应该提出一种开放的、不确定的、大胆的观点。正是如此，在杜拉斯看来——她在这方面是典型的“左派”，政治的思想是关于未来的思想，因为人们对于未来既不可知也不能左右，这样就可以保证不受到逻辑的束缚。“我要是对未来有一点儿看法，我就会做能力范围内的行动和判断，可惜我没有。”[2]

因此，拍电影并不是拍影片，影片是一个终止和确定的东西，而不是

---

[1] 《Cinéma [et] politique》, P.14.

[2] Marguerite Duras, P.115.

动态的。拍电影，甚至就是竭尽可能不要去“拍影片”。在经济方面，这表明的是自我创作、创作的独立性、特立独行和一个平等合作的团队。针对电影工业化制作，杜拉斯提出一种合作社式的乌托邦（参见 1971 年她写给一些改编小说拍摄影片的美国制片人[1]）。电影生产和电影表现现实都是需要经费的，二者之间是相互联系的，因此正确地拍摄电影意味着不要以假象来迷惑观众，要告诉他，他所看到的是一部影片，是经过制作的，是花费了钱而制作出来的。“既然表现一个场景，也就可以介绍拍摄这个场景的过程，摄像机是如何拍摄的。这样表现出来的既是电影的过程也是被摄像机拍摄的场景。（……）如果不出现摄像机本身，电影制作的物质条件，就是没有说明拍摄电影要有数以亿计的花销。”电影制作经费与拍摄的特点是相关联的，由电影导演来指挥这项花钱的工作，这个工作是不可以转嫁给编剧、技术人员或制片商的。

杜拉斯设想的是一种“前途渺茫”的电影艺术，它不依赖任何政治或经济的机构，它的目标不是制作迷惑观众的产品，不可以根据已有的技术手段进行分割。杜拉斯本人也并没有为她自己极具空想性质的观点所迷惑，她发现普通观众对电影的看法是幼稚的，只是把电影当做消遣（帕斯卡尔认为消遣使人忘记本性上的孤独感），与这个代表大多数的观众之间，交流是不可能的。“在他们与我们之间”，隔着沙漠，“历史的大沙漠”[2]。拍摄，就是要消灭普通意义上的电影，创设一种建立在文字和言

---

[1] 《Lettre à M.krost》, 《Lettre à M.Smith》, toutes deux de 1971, dans Duras, *Le Monde extérieur*. Outside 2, Pol, 1993, P.181 et 183.

[2] M.Duras, *Les Yeux Verts* ., P.27.

语基础上的电影，可是这个乌托邦虽然美好，却是绝望的，不可实现的，因为它脱离了真实的观众。

戈达尔：退化即拯救

法斯宾德与帕索里尼虽然相隔一代，但同样感觉到解决异化问题的紧迫性——这是六七十年代的一个重大主题。要解放被社会组织体系及其各种条条框框所约束和奴役的子民们的头脑、身体、性。虽然让－吕克·戈达尔没有任何政治主张，仍然在十年（1968 至 1978 年间）当中被认为是“左派”，在人与人之间关系、人与社会关系（劳动、信息、意识形态）问题上颇有自己的立场。虽然他关心政治，并有时会表现出极端的态度，他的电影却从来没有直接被用来作为意识形态的工具。然而对社会的思考为他的电影思想（电影的历史、电影与人的密切关系）提供了丰富的养分，而其电影思想是真正意义上的乌托邦主义：现实中不存在的。《电影史》（*Histoire* [*S*] *du Cinéma*，1985 至 1998 年间）漫长的著作过程表明这个乌托邦是关于历史的全新思想，不过这个历史是精神发展的历史，更新、改写并最终替代了事件历史本身：这完全是一个精神上的乌托邦。

戈达尔身上很早就体现出历史感。早在他 20 世纪 60 年代的电影作品中出现了一种“原始”形式的历史表现手法：引用、影射、类比和翻用。

《枪兵》（*Les Carabiniers*，1962）中枪杀囚犯的镜头借用（很容易让人辨认出）的是爱森斯坦的电影《战舰波将金号》（1925）中的一个著名场景，而且还可能无意识地增加了《十月》（1927）某个场景中的几笔。同样，《阿尔法城》（*Alphaville*，1965）是弗里茨·朗格的《三束光线》（*Trois Lumières*，1921）和谷克多的《奥尔菲》（*Orphée*，1950）的隐约翻版。从《筋疲力尽》开始，戈达尔的电影创作中这样类似的情况不胜枚举。但是这只是表面，《电影史》后来对此做了深入阐述。《电影史》这个书名本身就值得解读：电影既与人类、社会、地球的历史有关，又与故事有关。此外，说历史是由故事组成并不新奇，20 世纪的历史学家的一个研究课题就是如何把二者区分开来。戈达尔在此问题上的观点是十分明确的：电影同时是历史和故事，它与其中的一个有关是因为与另外一个有关。电影之所以可以讲述故事，是因为依据故事发生时一定的历史情形；相反，电影之所以可以讲述历史，是因为它呈现了许许多多的故事。历史与故事的契合是第一部分的中心，这一部分本来题为“一段历史的所有故事”，后来简称为“所有的故事”，这部分一方面介绍了关于好莱坞“梦工厂”的典型代表人物艾尔文·塔尔伯格（Irving Thalberg）和霍华德·休斯（Howard Hughes）的思考，另一方面是以二战为背景探讨思想历史中的真实问题。

片名如果理解为“电影故事”就比较好解释了[1]：电影叙述了怎样的故事？又是怎样叙述的？如果是“电影史”就不那么好解释了，因为电影

---

[1] 法语中“历史”和“故事”是同一个单词“histoire”，它正是戈达尔书名中的主要单词：Histoire (s) du cinéma。——译注

没有历史，没有使自己成为独立本体的历史叙述。我们都知道这正是电影界史学家与评论家们争论不休的话题。戈达尔的观点是独特的：确实存在电影的历史，但它只是人类历史的反映，是它的预兆或后果。在一段访谈中，他说："电影并不展示，而是预见。"也就是说，戈达尔所尝试提出的电影历史概念不是像乔治·萨杜尔所给出的那样是杰出作品的罗列加上政治经济背景的介绍。电影是"历史的痕迹"，但它还是更多的东西：鉴于它本身的性质，也因为发明它是为了观察和展现世界，它具有独特的视觉功能。因此它格外适合讲述世界的历史，甚至是惟一适合的手段。"（……）这是惟一的工具。不需要显微镜和望远镜，只需要电影。（……）我讲述的电影历史第一章叫做"所有的故事"，都是一些短小的故事，但在其中可以看到一些符号。然后历史继续，说它是惟一的，从未有过的。而（……）我要说：它不仅是惟一的，而且是空前绝后的（以后出现的就不叫历史，而是另外的）。"[1]

电影的历史也是观察世界的目光和世界的目光，后一部分的表达意义模糊，意味着世界也在观察我们。（注视，也就是被注视，这是从梅洛-庞蒂到拉康的现象学的主题。）戈达尔所著的历史具有独特性，在于一方面它超越了书写它的个人，而且是广泛意义上的任何个人，另一方面又起到替代个人经历的作用："如果没有电影，我不知道是否还有我之成为我的历史。"戈达尔可能受到黑格尔哲学和以个人意识为模式来研究人类历史的"精神现象学"的深刻影响，认为历史受到总体运动的作用力，归根结底是

---

[1] Entretien avec Serge Daney, *Libération*, 1989.

精神的支配，而且远远地受到基督教思想的影响，是堕落与拯救的历史。

他所认为的历史首先体现了堕落：道德的、形而上学的、政治的，电影在废墟中看到了这一切的堕落。1978 年，戈达尔在蒙特利尔讲学时就一直有了这个想法，他在学术报告中介绍了一些电影片段的剪辑："今天早上出现了一个历史性的剪辑错误：我更希望在《吸血鬼德库拉》（*Dracula*）之后介绍《德意志零年》（*année zéro*）。但我想介绍的一个片段没有找到，而且我当时没有想到另外一部电影，就是《罗马帝国的衰落》。实际上，（……）我一开始想到了《怪物》，但没有找到托德·布朗宁（Tod Browning）的这部电影，好在《吸血鬼德库拉》也非常合适。然后就应该是《罗马帝国的衰落》（*La chute de l'Empire romain*）、《德意志零年》、《鸟》和《周末》（*Week-end*）……选择《怪物》，是因为这是不同时代的怪物，需要从历史角度来观察一些怪物，正如好莱坞拍的《罗马帝国的衰落》。这些电影里都表现了一种堕落和地狱的惩罚……"[1]这是戈达尔历史观的重要的方面：怪异性，因为一些历史事故就是由一些怪兽般的人物造成的（希特勒，被比作吸血怪兽的罗马皇帝），还有在更广泛的意义上，人类性格具有怪异性。人就是怪物，在《两少年环法漫游》中，戈达尔经常用"怪物"这个词来指代人类。回到刚才提到的戈达尔在蒙特利尔讲学时所列举的影片，我们发现了这样一组对立的概念："在我拍摄《中国女人》（*La chiniose*）的时候，我对自己说：'我要拍成政治片'，传统意义上的政治片。（……）关于《周末》这部影片，我觉得更有趣的说法是'鬼怪片'

[1] Introduction à une véritable histoire du cinéma, P.237.

而不是政治片。”[1]

但是这个堕落的历史有一个积极的出路，至少是潜在的，那就是艺术起着济世的作用。首先，艺术这个概念本身就是历史性的（戈达尔是少数这样说的电影导演），而电影的历史如是说：“电影的历史作为艺术史的最后一章是有可写之处的，而艺术史本身又是印欧文明的最后一章。其他文明没有艺术，这并不是说中国没有陶瓷，日本和墨西哥没有小说，不是这个意思，而是说艺术这个概念是欧洲的产物。”[2]作为艺术史的终结，电影出现在艺术被销售到发明艺术的欧洲之外的时候：电影，出于本质或是历史的缘故，不完全属于欧洲，它对外面的世界感到好奇，并且能够兼容并蓄。因此，我们差不多可以总结说，电影是使艺术离开欧洲的一个步骤。“电影是一个向其他文明开放的运动，当你欣赏刘别谦的一部电影，它会告诉你什么？它讲述的是在《一千零一夜》中可以找到的故事。其他艺术形式没有这个东西。这些艺术形式是严格意义上的欧洲产物，在某一个时刻，在电影的影响下，它们发生了改变。毕加索画黑人艺术的时期出现在电影产生之后。”

这种对艺术史的机械看法当然有待商榷，但是我们可以明白戈达尔的意思：因为1910年的欧洲在意识形态和艺术创作上都因为电影的诞生而发生了变化，欧洲对“黑人艺术”表现出更加接受的态度，尽管这里所说的电影并不真正是他所说的。毕加索可以说是与观察世界的电影处于同一时

---

[1] Introduction à une véritable histoire du cinéma, P.255 –6.

[2] Entretien avec S.Daney, *op.cit* .

代的人，未来主义派热忱欢迎电影的出现并认为它是使世界加快步伐的机器，如同汽车，它使世界进入到机械化时代。总而言之，还是那个思想：本世纪的历史是可怕的堕落的历史，电影作为艺术史的完美终结篇章，带来了拯救的希望，可以使人类历史逃避地狱的惩罚。

乌托邦，就是电影，因为它出现在西方艺术发展史的最后时期，完美地总结了自文艺复兴以来的历史，为欧洲带来了希望；如果没有它，历史可能就不会找到合适的书写方式。

第四章 电影艺术与创作

最好把艺术家和作品进行恰当的区分，
人与作品没有同等的重要性。
艺术家只是产生作品的重要条件，
好比是母亲的乳房，培植的土壤，或者滋
润其生长的肥料。

——尼采，《道德谱系》

总结电影理论，就是探寻它如何成为影像，如何表现世界，是否真实地表现了世界；关心电影的社会作用，它以何种方式塑造思想；而且理论本身要求具有严密的体系。这就是我们至此已经介绍的内容。最后需要强调的是电影导演的理论有别于其他电影理论的地方：它是由电影导演阐述的理论，因此比其他人的理论更加体现艺术家的作用、创作以及有别于其他艺术的独特性，这些往往不是明显于字面上而是深入在思想当中的。我们先前也已经发现，电影导演的理论经常是在谈论创作本身，提出并解答如下的问题：电影导演是如何对电影创作负责的？他如何体现艺术家的特点？他的艺术与其他艺术相比会如何？

第一节　电影与其他艺术

电影在诞生之初，它的艺术地位不是轻而易举得来的。20 世纪第一个十年当中，评论电影的人几乎都来自文学评论界，他们在指责电影是对精神和道德带来危险的愚昧娱乐方式时只恨言辞不够激烈。确实，在 1910 年的时候，要想发现电影可能包含一星半点的艺术性，那是需要火眼金睛的，而且需要预见到正是这个“蠢人和懒人的娱乐方式”将会改变艺术的边界并改变艺术的性质。此外，也就是在这个时期，一个叫做马塞尔·迪尚（Marcel Deschamps）的人正在努力树立一个新观点，即艺术不再存在于艺术当中。从某种意义上说，他的想法与把出现在艺术史之末并且改变艺术性质的电影归纳到艺术体系中的做法是相反方向的。而且，所谓的“艺术体系”显然是一种传统的概念，它是不是已经毫无意义了呢？

侯麦：论古典时期的必要性

在默片时代结束之后，很少有电影导演去关心把电影置于艺术史和艺术体系的大范围中，这丝毫不令人奇怪。20 世纪 20 年代的评论界（尤其是

在法国），在卡努多（Canudo）受莱辛的艺术分类法[1]启发而做的著名尝试后，开始小心翼翼地把电影与舞蹈、音乐甚至雕塑和诗歌进行简单的比较，不过实际上经常不断出现的比较对象还是戏剧和绘画。就好像是电影所无法逃脱的命运，正是在与戏剧艺术和绘画艺术勇而无谋的斗争中，初生的电影艺术才寻找到自己的定义。在这个时期，电影基本还没有形成自己的体系。

在从历史角度思考电影的地位的人当中，很少有人重视古典时期的价值。正因如此，我从埃里克·侯麦的独特理论开始。他的总观点是简单的：艺术的历史具有自己的进程，而不纯粹是经济、社会或意识形态历史的反映。“认为美术的发展史是自然、连续的过程，认为它只是一种文明的反映、副现象和晴雨表，是某种世界观或是日新月异的感觉的产物，这种说法不是对美术的尊重而是侮辱。艺术不是如此，而是一个独立的肌体，有自己成长的力量，它像一个生命体，有自己的童年、成熟时期和晚年（……）”[2]这个简要的肌体论其实并非一个新理论：19 世纪、20 世纪之交的德国艺术史学家就提出了这样的观点，尤其是海因里希·沃尔夫林（HeinrichWölfflin），他的思想最终在20 世纪被引申到人云亦云的“艺术死亡论”。

艺术死亡的观点不是突然从天而降的，在侯麦产生上面的想法时，绘画和音乐已经基本脱离了与社会的紧密联系，而在 19 世纪，资产阶级的文

---

[1] R.Canudo, *L'usine aux images*, *rééd*.Séguier-arte, 1995; Gotthold-Ephraim Lessing, Laocoön (1766), Hermann, 1990.

[2] 《Le celluloid et le marbre》, *Cahiers du cinéma*, n°49, juillet 1955, P.14－15.

明社会仍然是它们的服务对象。20 世纪 50 年代，当代音乐、当代绘画只有一小部分业余爱好者来光顾，而怀旧的资产者欢迎的是一些老牌子的艺术家（如贝尔纳·布费 [Ber-nard Buffet]）。侯麦不仅发现了这种倒退的倾向，而且清醒地觉察到五十年前的一个态势迅猛发展起来：艺术不再是由艺术家和爱好艺术的人来定义的，而是由博物馆和机构来制定标准："如今令人不安的现象是，除了极少数之外，大多数的优秀作品不是为了沙龙和私密空间而创作的，而是为了进入冷冰冰的博物馆或者更糟糕，是被某个收藏者收进了阴森森的仓库。艺术家不再有取悦顾客的起码愿望，而只是为了给人类文化遗产充数而创作。"[1]（这个情形已经有所改变，大型的当代艺术博物馆已经成功地吸引了广泛的观众来到当代艺术作品前。）

侯麦本人对艺术的定义结合了艺术家主观创造性和欣赏者的审美性：只有当艺术家有主观创作愿望，观众能够从作品中得到美的享受时，才会有艺术。侯麦以热爱电影的人的名义说，他"相信灵感与天才"。确实，根据古典主义对天才的观念认为电影导演是这样的艺术家，这是法国电影杂志（《电影手册》、《法国电影》、《正片》）的主要指导思想，也是突破世俗观念的地方。侯麦是从电影的角度来审视艺术的，这是他的第二部分论点。三十年后，在评论《赛璐珞与大理石》这部影片时，他说："电影爱好者评判其他艺术时也许会显得过于绝对。（……）当然，他的判断有非常幼稚、粗浅和反动之处。（……）电影爱好者不要求其他艺术回头审视自己的

[1] *Cahiers du cinéma*, n °49, P.13 –14.

历程，（……）他认为这些艺术都会相继灭亡，而另外一种更年轻的艺术将要继承它们的位置，这就是电影。”[1]

侯麦在50年代的随笔中（他从来不愿意把它们再版）把电影放在一个与其他所有艺术都对立的立场上，他有一个永远的理由：电影还没有经历它的古典时期，而其他艺术都经历过，它们必须回顾和参考它们身后的这个影子。每个名符其实的艺术家都给自己的艺术设计了一个可能性，并排斥其他艺术家重复之。和其他任何事物一样，可能性不是数量无限的，于是艺术在趋于完善的同时逐渐丧失活力。而电影，年轻并且还有很多路程没有走，因此是有前途的，这就是为什么它超于其他任何艺术：文学、绘画、诗歌、音乐、建筑（这个列举当中忘记了莱辛的经典分类中出现的舞蹈和雕塑，却加上了文学甚至戏剧）。这些艺术在过去经历过古典时期，在向这个无可超越的标志行进时，它们只能不断地回到老路，尽管想尽各种办法回避，结果却只是走上穷途末路。“电影爱好者”（侯麦借用的名义）欣赏处于巅峰时期的各门艺术，但是他说它们从此就走向没落，或是缺乏创新，或是有创新但在有效性上逊于鼎盛时期，因为不符合该艺术的深层本质。

侯麦的论据涉及方方面面，以至于在每一种情况下所使用的电影定义都有所不同。巴尔扎克的现实主义把文学带到了顶峰，而实际上电影更是从现实中汲取营养。绘画要表现的是事物，以至于是事物的真理；而且20世纪的绘画比以往更真实，它统领风骚半个世纪，也正因如此，它只能走

---

[1] Entretien avec J.Narboni, *Le Goût de la beauté*, P.10.

向衰败，在表现事物本身方面，电影有效地取而代之。诗歌的时代已经结束，因为它没有了程式和规则，绝对的自由使得它无所顾忌；而且，语言的“深刻毛病”在于它失去了神话的底蕴（而在巴尔扎克的语言中它还是存在的）。音乐不仅已经达到鼎盛，18 和 19 世纪的德国音乐已经使这门艺术登峰造极[1]。建筑基本上可以逃脱批判，因为它的实用性使其必然跟上时代的步伐。电影比戏剧舞台和绘画艺术更具有持久性（这个论断似乎如今颇受争议!）。电影比文学更具有现实主义，比绘画更真实，比音乐更生动，比诗歌更具有现代性……总之，不必过于把这篇别有用意的文章当做真理。侯麦努力为捍卫电影艺术的事业添砖加瓦，电影是艺术的观点业已存在，但还没有深入人心。他尤其严厉批判（据说出自雷内·克莱尔之口）“电影是现行艺术”——也就是说，电影表现的是转瞬即逝，它本身也是短暂的——的说法。侯麦属于电影的第三代，这个时期已经有了电影资料馆，他们对电影历史的看法有别于从前，不再只把它当做一种技术的进步（这一代人才开始有能力为默片划分等级，因为他们很大程度上是从有声电影的艺术角度出发）。

1983 年，侯麦又回顾了自己的观点，但是内容有所缓和，他认为 20 世纪下半叶的一部分艺术潮流是倒退的：绘画回到具象，文学回到小说，“由于新技术，尤其是电声乐器的出现”，高雅音乐与流行音乐之间互通有无，“国际化的建筑风格和功能化的建筑备受质疑”。与此对应的是，电影在经历了自己的古典时期后，也“走向衰落”，不再是初战告捷时代“一切艺术

[1] f.aussi *De Mozart en Beethoven*, passim.

的救星"。相反，对电影的过度热爱（1954 年侯麦所引用的名义）反而遏制了电影的发展，他发现，排斥一切的"电影文化"是有危害的："我认为在世界上除了电影之外还有其他事物，而且电影要从它周围的事物中吸取营养才能发展。电影甚至是最不能够只依赖自身而生存的艺术。"[1]

《赛璐珞片和大理石》（*Celluloïd et le Marbre*）所体现的价值不是一个美术体系的构建，而更多的是捍卫电影是艺术的态度，不过现在这一观点的重要性已经减小。其中仍然有意义的是"电影的古典时期"这一论述。处于古典时期的艺术是什么样的？侯麦的回答（本身已成为经典）是这样的：古典时期就是艺术标准的美和自然标准的美几乎合二为一的时期。[2]称之为古典，是因为其中各种价值标准是统一的，古典时期是每一种追求美的艺术在其发展过程中独一无二的历史时期。对于电影而言，这意味着它必须充分地接受这一使命：再现世界的美丽，在我们不曾发现的地方为我们揭示出美丽。因此，最纯粹的电影就是不强加任何观点的电影。它自然的表现对象就是事件本身（有别于其他把"情感"作为表现目的的艺术）。20 世纪 50 年代侯麦所衷心呼唤和捍卫的古典电影不是一种"歌唱事物"的电影，而是"使事物自己歌唱"的电影："原原本本"再现事物的艺术。那个时候，电影正在接近它的古典时期，而侯麦恰好无意识地描述了当时的趋势。

---

[1] É, Rohmer, *Le Goût de la beauté*, P.21 –22.
[2] *Id.*, P.54.

论电影的优势：克莱尔、塔尔科夫斯基

如前所说，虽然许多电影导演都曾简略地把电影与其他艺术加以比较，是敌是友，一言难尽，很少有人系统地把工作做到底。最常见的态度是自我保护：与两个对手划清界限——绘画和戏剧的。电影不是绘画，电影不应该过多或是只具有戏剧性，这是众多电影导演的信条。在此方面塔尔科夫斯基是代表性人物，他反复重申这样一个观点：电影如果不借助文学、绘画或戏剧的思想尚无足够的能力独立“表现真实的生活”，那么它就应该首先以完全解放为奋斗目标。至于电影与其他相邻艺术之间的根本差异，他提出一个原则：电影是综合性艺术，而其他艺术实质上或潜质上是分析性艺术。这是他反对戏剧的一个深层原因，他多少是从斯坦尼斯拉夫斯基（Holger Stanislawski）的角色分析——重构的模式来观察戏剧。在电影领域，他反对把蒙太奇作为电影的美学原则——塔尔科夫斯基在苏联电影中的影响历史性地决定了他的立场。他对蒙太奇的批判几乎总是针对爱森斯坦或是库里肖夫，但是又不局限于他们二者，而是上升为一种普遍规则：电影不应该致力于剪辑。构成电影艺术的特性所在，是时间。而我们先前看到，对于塔尔科夫斯基而言，时间有自身的旋律，而不能被人为地链接。

不过，人总是表现出不同的爱好和倾向，塔尔科夫斯基对绘画和戏剧的排斥态度非常坚决，但是在谈及文学时却是相当的缓和与谨慎。当然，他承认二者之间也存在对立，并且倾向于电影：电影“直接揭示”世界，而文学需要通过语言这个中介。然而它们之间的对立因其众多的共同点而得到缓释，尤其体现在艺术家在组织现实提供的素材方面所具有的自由。电影艺术和文学一样，都是把根据各自的艺术法则——直接再现或是语言描述——而表现出来的生活片段进行连接。二者都是记忆的艺术，需要把过去进行重新构建、制造和生产。在塔尔科夫斯基看来，一个好剧本的思想不必过于文学化，也就是说，不要过于依赖现有的文字表达形式，而是相反，好剧本的思想应当能够在其最终的艺术形式——影像——中容易找到表达方式。

与相近的艺术门类划分界限，并认为电影具有更综合、更全面、更即时的优势，塔尔科夫斯基的这个论述有条有理，并且全面地考察了各种艺术。其他一些电影导演有类似的看法，只是表述没有如此清楚。雷内·克莱尔（1898—1981）把自己尖锐的观点进行巧妙的编辑，按文章的写作时间层叠安排：20 世纪 20 年代的文章后面附有 50 年代的评论，并冠以 70 年代的思考。他的这本小书用相当篇幅全面论述了年轻的先锋派对“纯洁运动”的崇拜，他们担心出现不可控制的戏剧化因而激烈反对有声电影。实际上，1960 年当选法兰西院士的雷内·克莱尔的观点是非常谨慎的，包括对戏剧的态度。人们经常提到他与好友马塞尔·帕尼奥尔（1895—1974）之间的“争执”，这个争执是短暂的，他们的默契实际上是深刻的：与马塞尔·帕尼奥尔一样，克莱尔把电影看做一蹶不振的戏剧的继承者，有助于巩固和振兴戏剧，电影还被看做一些优秀舞台艺术作品的记录手段。尽管

这个结论令人失望，但是他在1950年的这个观察倒是不错的："关于有声电影的激烈争论不会结束。针锋相对的两方当中任何一方都不会获胜。电影不是一种传播戏剧的简单手段，但是优势胜出的也绝对不是电影。"[1]最终，在亚历山大·阿斯特吕克之后，围绕着面景调度的概念，这个争论终于找到了最有说服力的结论：电影艺术只是部分地吸取了戏剧艺术的成分，在此过程中，它对戏剧重新进行了定义。（不要忘记戏剧导演是近年来的新生事物，是电影使"导演"这个职业身份概念深入人心，如果没有电影，戏剧领域的导演一定不会有今天的重要性。）

按照我在本书中的定义，雷内·克莱尔不是一个严格意义上的理论家，更准确地说，他是一个评论家。无论是在电影领域还是其他艺术中，这样的情况都是不胜枚举的。热尔梅耶·杜拉克（Germaine Dulac，1882—1942）经常被非叙事性、反戏剧化和反表现主义电影的支持者奉为先驱。确实，杜拉克经常说，纪录片和叙述片在她看来只是电影的"应用"，而电影完全不是各种艺术的综合，必须区别于其他任何艺术。电影是光线运动的艺术、光线节奏的艺术，是绽放在一段纯粹时间中的运动，虽然这些定义都已经过时，属于先锋派时期，但是它们的价值体现在要区分电影与绘画的坚决态度。与立体主义、达达主义同时代的电影先锋派把电影视做动态艺术，这个思考所提出的原则是不可超越的。（虽然理想伟大，但是杜拉克的文章却是令人失望，其中大部分都是应时性的，或是没有能力或是没有愿望把这个设想进行系统思考，只是一带而过。）

---

[1] R.Clair, Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui, P.265.

默片时代结束时期的电影导演大大推动了电影与戏剧、绘画之间的界定工作。在六七十年代“先锋派”的后期，主要是文学与电影之间的关系成为议题。这里本来应该谈到好几位重要的人物，如阿兰·罗布－格里耶、让·凯罗尔（确实，他们更主要是文学家），还有阿伦·雷乃，由于篇幅有限，我只能一笔带过，但我知道未能详细介绍他们的贡献是非常不公平的。最近，劳尔·拉武·鲁兹重新提及电影中的文学性这个问题，他是从文学写作和电影制作开始之前的故事构思角度来论述的。什么是故事？主要是一系列情节的叙述，于是人们就会思考如何叙述，在此之前还要思考这个情节是什么。拉武·鲁兹介绍了一些总的模式，围绕着诸如“决定”（影响一个情节向一个方向而不是另一个方向发展的因素）、“矛盾”（组织两个相关情节的因素）之类的概念来进行分析。有时他如同逻辑学家，陈述一种电影诗学，强调电影的叙述功能以及相反的功能（和文学一样）。帕索里尼认为只有在当电影和文学都建立在社会学和道德观念基础上时，电影才是文学的延续；与帕索里尼相反，拉武·鲁兹认为二者是同一个叙述逻辑、同一种情节叙述艺术的两个方面，在这一点上，他继承了阿兰·罗布－格里耶的思想。

论电影是艺术的综合：爱森斯坦、戈达尔、拉武·鲁兹

电影家把电影视做艺术的艺术，或者更明确地说，电影是20世纪最具

代表性的艺术，在表现情节方面略胜过文学手段，克服了绘画在表现动感和瞬时方面的困难，给戏剧艺术提供了更加灵活和方便的形式。他们总是为上述观点辩解，对一些戏剧家（如帕尼奥尔和吉特里曾经大胆地表达了很多人的心声：电影是戏剧的延续，同时创造了其他的表现手段）的致敬反过来也是为了提升电影艺术的地位。1933 年，帕尼奥尔提出，有声电影是完全有别于无声电影的一种艺术，需要探究其本质以求完善它的情节、对白和语言表达等方面，他特别说道：随着有声电影的出现，戏剧找到了它的“fin”，这个词一语双关，既指目标也指结局。[1]

侯麦的功劳在于从艺术史角度来解释电影艺术的优越性。但是正因为这个历史主义，他的说法有危险之处：在经历了古典时期之后，电影也会“衰落”，到那时其优越性何在呢？还有另外一个更为模糊的历史版本，受到了黑格尔的遥远影响，体现在概括性上。根据这种观点，电影并非其他各种艺术的竞争对手（一个个超越它们），而更是它们的继承者，并且是所有艺术的继承者。电影艺术的特性不是它在绘画艺术缺乏表现力的时候解决了绘画的问题，也不是在于当戏剧走到山穷水尽的时候给资产阶级戏剧艺术带来了令人满意的方案，而是在于把绘画变成了戏剧，把剧情与描写，也就是说把戏剧和文学结合起来，并且它把这种情节化的、描写性的绘画变成了一种类似音乐的东西。由于电影调动各种感觉和情绪，所以是一种综合了叙事与描写、对话与音乐、舞蹈和雕塑形象、画面与色彩、时间和空间的多样化艺术。它把它之前的传统艺术中的主要美学问题都集中

[1] M.pagnol,《Cinématurgie de Paris》, *Les Cahiers du film*, 1933.

到了自己身上，虽然并不需要全部解决。电影是一种包含和超越并改变了各种艺术门类的完整艺术。

在这种包罗万象的乐观主义认识中，我们首先能够辨认出爱森斯坦电影思想中经常出现的观点。在他看来，电影可以轻松地完善其他所有艺术，因为这些艺术本身就包含着基本的“电影性”[1]特征。他所谓的“电影性”（有别于纯粹的活动艺术），是指尚未形成概念之前的电影化的特征，他在许多过去的作品中都发现了这种特性：格列柯、德加、杜米埃、皮拉奈斯等画家的作品中，里尔克和普希金的诗歌中，巴尔扎克、左拉、陀斯妥耶夫斯基的文学作品中，以及斯克里亚宾（Scriabine）、德彪西、普罗科菲耶夫（prokofiev）等的音乐作品中，甚至还有一些舞蹈作品中（如加里娜·乌兰诺娃的芭蕾舞[2]）也有体现。以上论述涉及各门艺术，像是个人兴趣爱好的罗列，而不像是艺术综合理论的应用。爱森斯坦给电影艺术进行了一番大杂烩般的描绘，而没有进行深入的、严密的理论推理。这样一来，他对电影的定义随着类比对象的不同而变化，文学的特点和音乐的特点毕竟不完全相同，尽管他认为这些都是围绕着蒙太奇的（还有图像位置的调整，这是剪辑时所必需的补充性工作）。电影超越并且囊括所有艺术，因为它是时间中进行的艺术，而不只是时间的艺术或运动的艺术。

五十年后，在另外的理论基础上（仍然有一点伪黑格尔的思想，中间又经过了艾黎·富尔［Élie Faure］和马尔罗［Malravx］），让－吕克·戈

---

[1] cf.s.Eisenstein, *Cinématisme.Peinture et cinéma*.

[2] 《L'incomparable Galina Serguéïevna (De l'aptitude du geste à dessiner une mélodie)》, in *Le Mouvement de l'art* (traduction malheureusement gâtée par plusieurs contresens).

达尔在他的《电影史》中差不多表达了同样的观点。戈达尔说（我把他的表述加以简化），如果说有电影历史，是因为从纯粹历史角度来研究的：电影表现深度的、隐性的历史，他引用费尔南德·布罗代尔（Fer-nand Braudel）[1]的话说，是“伴随我们的缓慢历史”；而电视只能被动地反映瞬时间的、浅表的历史。此外，电影不仅有见证的作用——戈达尔同意爱浦斯坦和维尔托夫的观点，而且具有艺术化表现的能力。电影不是“资料员”（借用阿涅斯·瓦尔达［Agnès Varda］的话），它是高于真实的艺术。从这个意义上说，它囊括和超越了以往的艺术。在《电影史》的 4B 一节中，戈达尔朗读了维克多·雨果关于塞尔维亚的一篇政治性文章，应用到当时的波斯尼亚问题上，并配以戈雅的一幅表示战争残酷的绘画，整个剪辑给人一种震撼的效果。“只有电影”（这是其中一个章节的标题）才能表现这个世纪的历史。因为这是它的世纪，文艺运动的世纪（未来主义、先锋派），感性的世纪（从超现实主义到记录色彩的现实主义），历史变化的世纪（现代／后现代），宗教回归的世纪，在所有这些领域，电影都做出了迅速和强烈的反映；而其他艺术都是迟钝的，或像阳春白雪的当代音乐沉溺于繁琐复杂的形式主义当中，或像当代绘画艺术中的极简主义沉浸在“为艺术而艺术”的孤芳自赏中，或是像只关注情感和情节的资产阶级戏剧到了强弩之末。总之，电影经过所有的精神上和艺术上的奋斗之后在上个世纪继承了“艺术”这个词当中的内容。明白地说来，这个观点与爱森斯坦的非常接近：电影像绘画那样塑造形象，像音乐一样以和谐的乐律感动人

[1] 《Àpropos de cinéma et d'histoire》, *Trafic*, 18, printemps 1996.

心，它雕刻时光，像文学一样进行描写。戈达尔超越了任何以往的艺术分类，电影既不是第七艺术也不是第六艺术，它就是20世纪的艺术。

让·谷克多是戈达尔最经常参考的作者，在他的文字中可以找到表达电影艺术地位的最直接表述——各种艺术形式没有高下之分，艺术是多种表现形式的，但其实艺术是惟一的，只是在不同的时刻在不同的艺术家那里表现为不同的形式。“所有形式的艺术都是无耻的，除了一些特例”[1]：这句话表明谷克多拒绝传统的艺术审美标准（美、真），或者说他接受之但必须对它们加以改变，这样他才能承认其为艺术的实践。在这一点上，谷克多完全属于他的时代，他拒绝把一种绝对的美、甚至是相对的美作为艺术的目标。艺术的价值标准既不是古典主义的美，也不是浪漫主义所发掘出来的丑，而是美与丑彼此交融的地带，比较适于诗意表达的地方。因此，他所顾虑的并不是电影难以成为艺术，而是这门艺术是反向开始的，首先是商业而不是像其他艺术一样始于纯粹的、扎实的艺术尝试：“电影是从结局处开始的”。[2]

谷克多希望只存在一个艺术领域，而劳尔·拉武·鲁兹虽然有同样的说法，但是在他充满幽默和想像的理论杂谈中却补充了另外一层意思，艺术领域的变化是极为丰富的，值得长久地探讨。拉武·鲁兹考虑的是艺术自身的历史，但是超脱于任何先入为主的历史模式（他是少数几个完全不受黑格尔影响的导演之一）。总体来说，他更愿意把艺术当做一门地理

---

[1] J.Cocteau, *Du cinématographe*, P.21.

[2] J.Cocteau, *Du cinématographe*, P.24.

学——这个想法在戈达尔和克里斯·马克那里也存在，但是拉武·鲁兹把它推向了极致，或是当做一门幻想风格的社会学（说实在的，他受到鲍吉斯［Borges］的影响，“幻想”的成分在他的理论表述中一直存在）。在他的一个表述中，艺术范畴界于神秘与公开之间：艺术创作是独特的、难以言喻的，而艺术推广则是要广为人知。艺术作品“是对外部世界的想像，而要使想像产生作用，则需要与一个人或多数人进行接触”[1]；艺术作品多种多样，有的表现“违规的想像”，有的展现“完美的世界”，有的发明新的艺术创作形式，有的“探索新的领域”——拉武·鲁兹提出了自己的分类法。于是，艺术家们被以出乎意料的方式重新分类，并被冠以别具一格的名称（勋伯格、乔伊斯和普鲁斯特被列为“西班牙探险家”）。根据作者的坦白，这个划分是纯粹诗化的，目的是激发梦想（并达到梦想）。它的伟大优点在于重申传统的历史有自身的局限，摆脱它的限制没有任何不当之处。

[1] R.Ruiz, *Poétique du cinéma* .P.90.

第二节　创作者，艺术家

既然存在一门电影艺术，就有相应的艺术家：电影艺术家。这是大胆的提法，因为电影艺术家不太符合人们所惯见的艺术家形象。电影艺术家如何可以被视作艺术家？

什么是“电影艺术家”？

“电影艺术家”已经成为我们日常语汇之一，它的来源是为了捍卫电影作为艺术的门类之一。我们知道，创造这个词语的人是路易·德吕克，1921 年他以此作为专栏题目（《电影家》[*Les Cinéastes*] 的成书发行是在作者去世后）。德吕克提出这个词“有些出于偶然，惟一目的在于抵制卡努多所赞成的词汇”：“不行，卡努多，你怎么说都行，但是‘银幕工作者’不行！”[1]，德吕克认为这个词是行不通的。此外，德吕克所说的电影艺术家所包含的范围比今天广得多：它指的是电影行业中所有参与制作的人员——包括起着“创造性”作用的技术人员，包括有些制片人。有人说这个词语很奇怪，词尾听起来不雅。从这个词语进入语言，在电影工业、电

---

[1] L.Delluc, *Écrits ci nématographiques I*, P.121 sq.

影技术和电影艺术所经历的周期性的斗争中，它的语义范围经历了很多变化。比如，在导演和编剧之间的斗争中，后者在20世纪30年代的法国电影中获得了电影“作者”的称呼；这就是雷内·克莱尔和马塞尔·帕尼奥尔之间那场著名的“争论”的背景，一个认为电影是拍摄和剪辑的产物，而另一个说电影只是根据剧本而改编的成果。导演与制片人的斗争主要发生在好莱坞，弗兰克·卡普拉（Frank Capra）对此有所记录。抑或是导演和摄影师之间的竞争，主要是在默片时期，那时影像是电影意义的主要载体，体现了影片的质量。

一旦过渡到有声电影，人们在使用“电影艺术家”这个词时就不再考虑孰先孰后的座次问题，它经常被认作是一个中性词汇、技术性的词汇，战后人们讨论的问题转移到“作者”（见后）上来。近日来，一位电影导演兼评论家尝试了一种直接的意义分类。在让－克洛德·毕叶特（Jean-Claude Biette）[1]看来，中性的和技术性的词汇是“剪辑师”，他和其他技术人员并列于影片的演职员表中（“剪辑师”只是对影像进行编辑的技师）。它与其他三个词是不同的——编剧、导演、电影艺术家，毕叶特试图把它们加以区分。首先是导演，在电影生产的过程中，他只有一个基本工作，就是场面调度，这个词是50年代左右法国电影评论最钟爱的词语，由于没有更明确的定义，它被用来描述电影艺术的特性。从这个角度来说，在电影领域，要想成为艺术家就必须全盘掌握一系列不可分割的工作，从对人物和情节的构思到演员身体位置和语言、动作的安排，到取景，这整个过

[1] J.－C.Biette,《Qu'est-ce qu'un cinéaste?》, Trafic, 18, printemps 1996.

程在电影中被称做“场面调度”，比舞台戏剧上的意义更广泛，但二者之间仍然具有可比性（毕叶特基本上原封不动地借用了亚历山大·阿斯特吕克的观点）。

其次是编剧，他想与文学作品的作家相媲美，想通过场面调度把握故事情节和进展，总之，他试图在把文字转换为影像的过程中体现文学作家的特征。而毕叶特把综合了形式与内容这两方面素质的人称作电影艺术家：一方面是技术层面上负责场面调度的导演，一方面是注重内容的编剧，二者紧密的结合才是电影艺术的终极目的。电影艺术家是“对世界和电影表达一种观点的人，他在电影制作的行为中要对现实进行特别观察（……），从电影制作的整体构思出发来进行表达，总之，他要完成这样一个双重过程”。总之，从这个深层次出发，电影艺术家是电影艺术的专家，对艺术的看法在这个领域亦是全方位的：美学的、智力的、道德的。在毕叶特身上，我们经常会发现一些与谷克多的观点本质相同的认识。对谷克多来说，毫无疑问，影片的作者是导演，是制作影像的人，但这个人同时也必须是剧本的作者[1]。毕叶特的电影艺术家和谷克多的导演，与其说是作品的制作者不如说是引发作品产生的人：他们为作品的出现做铺垫，完全投入其中，而同时作品会超越他们并出乎意料。

---

[1] J.Cocteau, *Du cinématographe*, P.30.

艺术家：塔尔科夫斯基、谷克多等

说电影导演是艺术家是源于文艺复兴时期人们对于天才的定义，浪漫主义把这个观点推崇到极致，到如今我们对这个观点已经习以为常。艺术家是源泉，艺术作品从那里流溢出来。艺术家具有创造力，但归根结底是不可言述的，因为是人类行为的高峰，是创造性行为。然而，难道不是因为人能够创造而被称做“依照上帝的形象”而被创造的吗？安德烈·塔尔科夫斯基有意把这个问题放到宗教的领域，强调艺术家的独立性，因为他忠于艺术。艺术家只要对自己负责，成就艺术家（天才）的不是作品的完美，而是对内心需求的忠诚；这个需要是他的惟一法则，非常具有约束力，是真正的必要性：“艺术家从来不是自由的，人人都比艺术家更自由，因为艺术家被他的天才、抱负和献身意识所约束。”[1]

艺术家的自由只取决于他自己。在这点上，塔尔科夫斯基综合了古典主义和浪漫主义的观点：艺术家并不自由，因为他必须置身于一些艺术规范当中，这些规范确定他的职责但也束缚了他的自由；然而他又是自由的，因为他体现了一种高度的可能性，即“对自己的命运做出假设，并且

---

[1] A.Tarkovski, *Le Temps scéllé*, P.154.

坚持到底，不会因时而变”[1]。因此，他首先必须考虑目标与行为的一致性；他的价值和程度决定于他是否“把自己确定的目标贯彻到底”[2]。因而，在艺术上没有进步可言。每个艺术家完全都是一个自圆其说的个体，他有自己的要求和内在的目标，在任何情况下都不会因为历史条件而成为艺术发展史前进的链条上的一环。艺术上没有先锋（这个概念建立在进步、前进的基础上），只有艺术家。

艺术家就是艺术家，完全的并且是排斥性的，艺术家之外没有艺术。从这两个前提条件中引发出一种认为艺术是灵感，是天赋，是天才的萌发，是个性但又是无意识的创造（“如同苹果树上结苹果”）。在塔尔科夫斯基看来，要批判把艺术当做“研究”的观点，怎样激烈的言辞都不过分，他认为这个说法不过是用来掩饰“创造意识的缺乏和不值一提的、可怜的虚荣心”[3]，况且这个词只是在先锋派那里才广泛使用。不过，虽然艺术家是艺术之根本，艺术的目标及其哲学依据则需要在生活（或现实）当中寻找。“任何艺术的目的（……）都是为自己并且为他人揭示生活的意义，向人们解释存在于地球上的理由或（……）至少是要提出这个问题。”[4]艺术表达世界和艺术家对世界的看法，是对世界的一种表述，这必须是真实的表述，因为艺术家之所以成为艺术家就是因为他真实地遇到了人生存在的基本问题并且要就此表达看法。艺术的目的可能是消除或最大限度地减少

---

[1] *Id* ., P.169.
[2] *Id* ., P.139.
[3] A.Tarkovski, *Le Temps scéllé*, P.90.
[4] *Id* ., P.37.

艺术家与世界的隔绝，并且促进他与世界的沟通，一些东方的艺术观点可能为这种沟通描绘了乌托邦式的蓝图。艺术可以是一切，但唯独不具有历史性质，它是人类历史上这样一种标尺，即它是显示危险的信号，提示着人类需要悬崖勒马之处。

电影艺术家既不是画家也不是音乐家或诗人，但是他与他们具有同等的价值，从某种意义上说还有过之而无不及。这是塔尔科夫斯基告诉我们的，是爱森斯坦和戈达尔以另外的方式表述的，也是阿贝尔·冈斯以一种无可模仿的抒情风格所表达的。冈斯和许多他的同代人及下一代人一样，都是象征主义运动的后裔，在很长一段时间里，他对于象征主义感觉和情感的感应契合论都保持记忆。在 20 世纪初，从康定斯基到斯克里亚宾，色、香、味、形各种感觉之间的应和一直是一个想像中的完美世界，这深深吸引了冈斯。但是他身上的理论性比克莱尔或杜拉克更弱，他的文字和电影作品中更多的是感叹而不是论述。他自己坦白地承认道："自年轻时我就决定放弃对精准的实证方面的研究而只发展对生命和事物感性方面的记忆。"[1]他从青年时代就开始寻求解决浪漫主义艺术提出的问题——如何把握"世界的心灵"[2]？他在影像艺术中找到了答案，尽管实际的电影并不是他所梦想的（"电影是违反艺术家高度敏感的罪行"[3]）。塔尔科夫斯基式的艺术家触摸的是外部世界，而冈斯所认为的艺术则进行得更深远，触及世界的心灵，而艺术家是魔法师、通灵者或是预言者。

---

[1] A.Gance, *Prisme*, P.37.
[2] *Id*., P.45.
[3] *Id*., P.193.

魔法师和通灵者，这也是让·谷克多给予艺术家的定义，但意义略有不同。谷克多一直关注的是艺术家的态度——他既具有超敏锐的感受力和警觉，但面对将要发生的事情又持观望和退却的心态。艺术家——诗人永远是艺术家，电影导演、画家、散文家也都是，没有个人的特别意愿，但他从来都是愿意开放地接受艺术的诗学的。这个对艺术家的浪漫主义定义经常被谷克多重复以至于成为他的标志（当然这个定义也适用于其他几个电影导演，首当其冲的就是罗伯特·布莱松）。最重要的事情，也是他不断强调的一点，就是对世界的信心，相信世界中蕴藏了许多奇妙：诗意与奇妙并不是艺术或艺术家的创造，它们被艺术家发现和传载。艺术家是能够辨认“通向意外的突破口”[1]，但是他不会自欺欺人，人为地制造奇遇，而是任其自然发生。

这三个影响较大并且相近的说法是其他众多论述的基础，其基本理念得到进一步的演绎。侯麦的艺术家观念是古典主义的，这个观念则是浪漫主义的，这个观念中的电影艺术家，或者就是艺术家，是感官苏醒的人，是感觉敏锐的人，至少是在一段时间内让理性休眠的人。布拉克哈格说：“（……）我所有的故事中都隐藏着我在创作时所能体验的情感，在这个特定时刻被感情所发挥出来的理性，并且是一个行为的动机，这个行为是自发的和可能的，那就是拍这部电影。（……）在艺术作品萌生过程中有一个时刻是理性消失让位的时刻。”[2]但艺术还不能停留于此，也还需要回到

---

[1] S.Brakhage, *La Difficultéd'être*, P.50.

[2] S.Brakhage, *Métaphores et vision*, P.54－55.

理性，还要知道精打细算和计划。除非像菲利浦·加莱尔那样完全信赖于只可意会不可言传的神妙感觉，信赖艺术家的艺术感觉，无论他怎样做，哪怕没有作品出现："艺术没有艺术家的生活更令我感兴趣。"[1]这是对自我宣扬和自我证明的艺术家的一种观念（塔尔科夫斯基和谷克多也认可其道理）。

作者策略：特吕弗

与这个论述完整的理论相比，《电影手册》团体内少数未来的电影导演提出的关于创造型艺术家的著名"作者策略"就不是那么严密了。首先，他们解决的还是战前遗留下来的种种争论与疑问，即编剧与导演各自的职责：二者在作为艺术创作的电影作品中各占有怎样重要的地位？我们知道特吕弗（1932—1984）及其同伴所给予的回答：导演。这个回答很奇怪，因为它是基于对美国电影的考察，而实际上在美国电影中导演只是偶尔被赋予创作的决定权。从这个角度来看，作者策略首先是一个策略，即选择一些比其他人更重要的人物，这条路线在一些美国电影人的声明中得到确认。比如奥托·普雷明格（Otto Preminger）曾说过："我没有感觉到'忠

[1] Ph.Garrel, *Une caméra à la place du coeur*, P.185.

实’于原著的必要，我没有觉得必须要拘泥于原来的情节。”[1]他赞成用戏剧化和影像化来取代文学作品中富有逻辑的组织。电影导演的工作就是场面调度，为此就必须首要考虑场景的要求，根据需要改编他所使用的故事素材。

在“作者策略”中，“作者”这个概念归根到底还是决定于选择的策略。其实想法很简单：在艺术上（这里就是指电影）需要一些更能激发人兴趣和好感的创作特质，而有些创作者不具备这样的条件，或者有所欠缺。这样的特性一经认可（实际上，判断的标准也是很难客观表述），我们就可以给予充分信任。这样的个性风格是不可分割的整体素质，即使是表面的瑕疵也不能破坏对其创造性价值的信仰。这样的信仰，有时是固执，屡屡见于各期《黄色手册》。在新浪潮之前的那段时间，比如我们可以看到特吕弗为雅克·贝克（Jacques Becker）辩护（《别碰这赃款》[*Touchez pas-augrisbi*，1954]），因为这个导演也参与剧本创作，因此能够更好地“把典型的编剧式的场景和台词清除出去，更能表现好一个编剧不能想像出来的场景和对话”[2]；还有《阿里巴巴和四十大盗》（*AliBaba et les quarante voleurs*，1954），其中自然可以发现缺点，但是特吕弗还是坦言：“难道是因为我根据作者策略为其辩护，这部作品就失败了吗？（……）我们是依据吉诺杜的一句箴言而提出这个策略的：‘没有作品，只有作者’，它否认了我们的前辈们所钟爱的一条原则，根据这条原则，拍影片和做蛋黄酱是

---

[1] O.Preminger, *Autobiographie*, P.126.

[2] F.Truffaut,《Les truands sont fatigués》, *Cahiers du cinéma*, n°34, avril 1954, P.55.

一样的，要么失败要么成功。”[1]

作者论：法斯宾德、伯格曼

正如后来人们经常指出的那样，包括在《电影手册》[2]中，这个艺术理论是单薄的，而这本电影杂志的路线的主要价值在于记录了一种兴趣取向，如今已经因为时间久远而被虔诚于电影历史的人而封奠。尽管如此，它仍然在结束了历史使命之后产生余音，如今还会见到这种热衷个人化风格的延续。在导演评论方面，比如有让－克洛德·毕叶特对雅克·杜尼尔的发现：“他没有艺术方面的雄心壮志，也没有强烈的个人意志，但是他比其他人更把握电影的秘密。他是一个平和的通灵者（……）他甚至很聪明地自贬他本人的电影，说他没有任何创造。事实也差不多如此。”[3]在这段令人感动的记述中，我们可以发现两点事实：一是对个人风格的信任，二是艺术家只是作品的催生者（正如谷克多所希望的就是如此。）

“作者策略”尽管有不完善之处，但毕竟为后来其他一些更完善的理论

---

[1] 《Ali Baba et la “Politique des auteurs”》, *Cahiers du Cinéma*, n°44, février 1955, P. 47.

[2] cf.par exemple《vingt ans après: le cinéma américain, ses auteurs et notre politique en question》, *Cahiers du cinéma*, n°172, novembre 1965.

[3] Entretien avec J.Narboni et S.Toubiana, *Politique des auteurs*, P.17.

做了铺垫，在这些电影人的身上，电影创作和评论之间的界限更为明显。“电影作品，即人。”相信无论哪个电影导演都会如是说。法斯宾德(在谈到沃纳·赫尔佐格［Werner Herzog］[1]时）就曾经这样表述过，他写过很多美国和欧洲电影的评论，他说一部影片总是体现了导演想讲述这样一个故事而不是另外一个的需要。在法斯宾德的观念中，这意味着导演或广义上的艺术家，必须研究自己的主观性并以此为出发点，这样并非没有产生作品的可能性。电影人的工作是为了面对自己本身遇到的问题（欧洲作者老生常谈的话题），然后才是其他，这就是现实主义。法斯宾德经常讲到他在阅读或听取故事的过程当中会对突然产生的刺激产生即时的反应，而这些刺激每次都会引导他进行创作。这种对主观性的诉求是一个现代人的要求：他从来不是以自我表达为目标，主观性表达实际上是额外的产品，它根植于深层次的文化和与现实的交错当中。法斯宾德相信作者具有全面性，但这并不是创作的保证，总体来说，他的看法更接近于一种职业化的观点，并且他本人就是罕见的多面手（他雷厉风行的作风和同时从事多项工作的能力被广泛传播）。

与这一部分电影人的论述相对应，我们可以考察几个战后“电影艺术派”的欧洲人，费里尼和伯格曼可以说是他们的代表。在他们二位看来，萦绕作者的意念形成作品（也就塑造了作者本人）。电影创作就是表达自己，或者像伯格曼那样谨慎，或是像费里尼那样无所顾忌：作者就是给自传般的小说一种可以传播形式的人，艺术就是赋予形式，掌握这项行为的

---

[1] R.W.Fassbinder, *L'Anarchie de l'imagination*, P.56.

技巧。伯格曼总是在评述自己的电影，并且根据自己思想的变化给予重新评价，其中所体现的精辟而专业的分析十分接近于专业水平。尽管他自己惟恐避之不及，但有时还是会套上理论家的衣服，尤其是在有一个时期，即《假面》（*Persona*，1967）前后的时间里，很多人认为那是他电影生涯的巅峰。和塔尔科夫斯基一样（他们之间的亲近是众所皆知的），伯格曼认为艺术是艺术家的抒发方式，近似于一种生理上的需要："对我来说，艺术创作就像吃饭的愿望一样是一种需要。"[1]艺术既是一种使自己在别人目光中更有意义的方式，也是表述自己和对自己表述的方式。艺术家对自己的作品和对艺术行为的个人兴趣是艺术的惟一存在和理由。那个著名的"蛇皮"的比喻——皮已经死去，被一群蚂蚁占据，因而产生动态，给人一种生命的假象——从历史的观点来看体现了绝对的悲观主义（因此伯格曼不赞成当代艺术的现状）。但是，如果放弃了赋予艺术绝对真理的价值，这个比喻乐观地赋予了艺术家创造世界的能力，而且在这个完全以自我为中心的活动中，他能够遇到其他寻找个人快乐的人。艺术家倾注于他自己的存在，但是客观上也是关怀大众，他并非谷克多所说的通灵者，也不是布莱松所谓的真理发现者，而是传播好奇和快乐的人。

---

[1] I.Bergman，《la peau du serpent》，*Tmages*，P.48－53.

第三节　电影制作

电影导演是艺术家：他与一种艺术领域打交道，他投入到创作的隐秘世界，他偶然在周围的社会环境中寻求某一个答案。但是他和所有艺术家一样，也是从事某一职业的人（谷克多所说的“职业秘密”既是指作品的制作，也是指产生情感与真理的“技巧”）。他在孤独与集体这样一种矛盾的关系中工作，而且他的作坊是最奇特的。

实验派的“拼凑艺术”

自从克洛德·列维－施特劳斯（claude Lévi-Strauss）为“拼凑”正名以来，它被认为是一种合理的思维活动，人们发现有时非常需要去寻求各种各样的器材并把它们非常规地使用。在电影导演当中有一群游动和分散的思维拼凑者，他们在制作电影的过程中既可能使用几根线头，又有可能采用杠杆，所采用的材料可能一钱不值也可能价值高贵。在谈论“写作”时，我们已经介绍了阿兰·弗莱舍（Alain Fleischer）、伊凡·贾尼巩（Yervant Gianikian）和安吉拉·里奇－吕西（Angela Ricci-Lucchi）这几位导演，他们的共同点在于都曾经从现有的影片素材出发制作电影作品。这里其实还应该介绍所有那些偶尔或是经常采用“现成胶片”技术的人，

他们自己拒绝制造新的影像，只想使用现已存在的影像资料。这种实践本身就具有显然的理论价值，它限制导演的创作责任和影像记录的责任，侧重于影像的编排。所谓“拼凑”是一个比喻，导演是各种“玩意儿”的收藏者，然后决定把它们创作成某种东西（一个作品，但也并不总是）。

拼凑的活动在社会上看来是没有多大价值的，最多只是没有什么害处的小打小闹。从创作的角度来看，它所体现的理想既是卑微的又是伟大的——导演要对素材进行直接的、实体的、全面的掌握：通过对所发现的胶片或简单的影像进行处理和组织安排，进行拼凑的导演与素材之间产生了最紧密的关系（在桌前进行剪辑的电影导演与作家的状态是非常相近的）。有时，他也不用桌子，而只是用眼和手操作，库比尔卡这样描述他初期的工作：“我既没有桌子也没有放映机。（……）我不得不只用双手来制作影片。物质条件的困难使我用手来直接接触素材，不过这引发了一种全新的感受：我手中拿着胶片，注视着，看到人影在不同的照片中变化形态。于是，我意识到一件非常清楚的事情：胶片本身已经在某个时刻被分割成某种节奏。”[1]

---

[1] *Peter Kubelka*, P.67 –68.

电影产业化：李维斯、普多夫金

好莱坞不是一个适宜于产生理论的地方。我们已经看到，这个环境中最有影响的理论家是阿尔弗莱德·希区柯克，他的智慧使他从自己的艺术实践（悬念被酝酿为一整套形式法则）中发展了一些纯粹建立在效用理论上的成熟思想。希区柯克与帕尼奥尔具有同样的坚定认识，即“一门艺术，如果想产生作品并进而推广，需要由商业来支撑”[1]。他的思考完全符合美国电影产业化和市场化的环境，而他的大多数美国同行在这样的社会环境中并不特别考虑理论层面。一些重视实践的导演，如约翰·福特和霍华德·霍克斯，尤其是后者，他往往也兼任自己的影片的制作人，他们能够制作非常有特色的影片，但并没有因此而要对实践加以理论阐述（也许有人会持相反意见，尤其是在福特身上，他似乎乐意于掩饰他的理论与修养）。

在数十年中，一个外国导演的著作在翻译成英语后被美国导演奉为圣经，这其实就是一个很说明问题的现象。这本书是伏塞沃洛德·普多夫

---

[1] M.Pagnol,《Cinématurgie de Paris》, *les Cahiers du film*, 1933 in M.Lapierre, *Anthologie du Cinéma*, 1946, P.285.

金（1893—1953）的一个文集，题为“电影技术”（*Film Technique*，1929年，此后不断再版）。普多夫金提供的是一个走中庸路线的电影理论，其特点是寻找各种极端主义（比如超短片、绝对现实主义）之间的平衡。除了20世纪20年代一些通用的电影概念（画面、蒙太奇、取景）之外，他没有真正独创的理念：电影素材，并不是指现实本身，而是关于现实的影像，这些画面可以缩短、改变，尤其是可以剪辑。每一个画面都是一系列意义选择的结果，哪怕是物体的选择也必须要有表现力。剪辑是电影的“基本创造力”，就是把这些意义组织成为可以被观众理解的具有整体性的篇章，观众的注意力完全要在导演的控制中。这些观点在二三十年代得到规范性的表述，如今看来已经不足为奇。惟一独特的概念是“外部观察者”，完全符合传统叙事中透明性的要求：一个叙述性的影片在表现事件时要像一个无处不在而且可以不断调节视角的观察者，只不过他是先睹为快然后再展现给大家。这番描述显然参考了无声电影时代的美国电影，在普多夫金（以及其他很多欧洲理论家）看来，正是美国电影最先为电影叙事艺术奠定了坚实的基础。现在反过来，他的书被美国电影人奉为经典，成为对美国电影思想的合理表述。

在一个百分之百美国人、但是并不为人重视的电影导演杰里·李维斯（Jerry Lewis）那里也恰好可以找到对好莱坞电影最完整的思考。正如希区柯克提出了“悬念”的概念，李维斯创造性地提出了效用和情绪方面的概念（如“爆发”）。希区柯克在电影的形式和观众之间建立起联系，而李维斯的理论所联系的是主观意图（体现在剧本中）和影像。虽然简单，但很有理论特征。我选择李维斯作为好莱坞电影理论的代表，同时也是想

介绍这样一个非常矛盾的现象：李维斯在其本国的形象极其糟糕（小丑、品位差劲却喜欢卖弄的人、媚俗的挣钱机器），但却得到法国评论界的“发现”和保护（在这一点上《电影手册》和《正片》[*Positif*] 居然破天荒地意见一致），他发表的电影思考从来都是非常以自我为中心的，试图从电影家的角度来评点他本人的实践。（如果可以接受这个不算太离奇的类比的话，我们可以说李维斯在进行理论总结时的态度与法斯宾德颇为接近）。然而，他的思考是可贵的，因为他为好莱坞的创造信条提供了一个综合性的概述（在霍克斯、沃尔什、卡普拉甚至普雷明格（Preminger）那里都可以发现类似但是更为模糊的表述）：电影是一个强大的宣传工具，但这还不是创作电影的决定因素；主观和情感方面是至关重要的，而电影的工具是人；导演的工作就是要把握情感和心理[1]。但是从另一个角度来说，创作电影的是导演，他想通过影片来说话，他要具备各种素质（制片人、编剧、演员、各个领域的技术人员[2]），总之，他也是最有决定权的人，他甚至可以和作曲家结成统一战线，对制片人、编剧、演员、剪辑师等人提出反对意见。（这里我们可以发现一些与毕叶特或特吕弗类似的意见。）

此外，电影的制作也要具备一定的体制：

经济上：电影必须要挣钱才能保证“机器”的运转；

职业道德上：与艺术相比，电影更接近手工艺，因为技术手段非常重要，它也不是为阳春白雪的精英人物而创作的，而是为大众服务的，因

---

[1] Cf.par exemple J.Leuis, Quand Jefais du cinéma, P.84 – 85.

[2] L'image, bien sûr (cf.*Quand je fais du cinéma*, P.106, 108, 114), mais aussi le maquillage ou le décor (P.98 –99).

此，一部按照行业程序制作的低质量影片也会比一部前卫电影更好些，至少这样的电影会告诉人们一些关于“电影”的东西（这里的“电影”就是指好莱坞的电影生产机器）；

技术上：技术分工从来没有受到置疑，技术人员要尽可能多地掌握技术能力；

社会效用上：影片对观众要有正确的引导。

在这个既普通（比霍克斯的说法更普通）又特别（李维斯自称是“完全的电影制造者”，一个把电影体制推向极致的指挥者）的背景上清晰地体现了双重美学思路：第一，一部影片是一个思想有意的、有控制的、逻辑的发展，不应该破坏和改变原有的思想，而是要尽可能清楚地加以表达；第二，一部影片具有本质的力量，这个力量来源于它的视觉性和“吸引力”。作品受到思想的引导，甚至是决定：“我所构思的每一个镜头都是有其存在理由的。”[1]例如，演员不仅只是跟他本人的角色有关，而且是与整部影片、与所有角色都有关联的，因为演员要服从于摄像机，而摄像机通过取景又服从于剧本，演员要服从于剪辑，而剪辑的目的是对叙事的重新构造。拍摄电影的各种手段都应该尽可能自然地服从这个思想，在任何环节上（色彩、宽银幕、声光特技、音乐），李维斯都捍卫最传统的观念；他的公开榜样是卓别林，因为他的电影里一切都得到充分和清晰的表现，没有为效果而效果的做法。总之，作品应该彻底地表现思想[1]（可以参考卡

---

[1] Entretien *Cahiers du cinéma*, n°197, P.35.

[1] J.Lewis, *Quand je fais du cinéma*, P.176-78.

普拉的一句经典名言，即导演必须首先在作品中体现他的直觉和感觉，比如在挑选演员时，他拒绝“试镜”这种做法，而是完全相信人与人之间的交流：“就是他了！”[2])。

为了在影片中表现出特定的思想，导演必须娴熟地掌握技巧。“完全的电影制造者”为实现直觉而努力，他惟一的准则就是要坚持符合那个思想，一切都可以表现出来，都可以让观众懂得，要信任观众[3]（卡普拉在思考《锦囊妙计》[*A Pocketful of Miracles*]的失败原因时说，当导演与观众之间达到融洽时电影便成功了，那就是好电影[4])。但是电影工作总是有它自身的修辞：尤其是噱头片，它往往会超越了剧本的范围。滑稽搞笑总是会有突破线形叙述的可能、出其不意的效果，这时可以允许影片自行发展，甚至会给导演带来惊奇的效果。“完全的电影制造者”.也必须努力掌握影片的这种自行发展的情形：他必须成为影像的主宰，为此他要介入到所有环节中——色彩、剪辑（要精确到每一张片子）、声响和音乐。影片的创作是一个影像或一系列影像的雕琢。显然，李维斯的理论思考中的这第二个方面使得他的理论更加有意义，因为它补充并且几乎反驳了我们通常所说的“透明论”，既按部就班地反映既定思想的理想，指出了作品创作中的不确定性。

---

[2] F.Capra, *Hollywood story*, P.305.

[3] j.Lewis, *Quand je fais du cinéma*, P.146.

[4] F.Capra, *Hollywood Story*, P.436.

手工艺：斯特劳布、杜拉斯、穆莱

在孤独的拼凑艺术和面向大众的电影产业之间，还存在一种艺术作坊，其生产按件计，发行网络也是特别的方式。这种常见的经济模式很容易移用到电影制作中。一方面有好莱坞式（类似的或是相对应）的规模经营，一方面是“庭院式”的私家制作（许多“实验派”都是如此），介于二者之间的是小型“作坊式”，那里的导演兼制片人为了每一部新电影都要重新同时寻找艺术创作资源和经济财政手段。在此方面也存在有不同的程度，在全世界总是有一些为控制制作成本而操心的电影导演。像霍克斯或希区柯克这样的制片人，或者像特吕弗、侯麦或伯格曼那样成立电影制作公司的导演，他们都不能算是严格意义上的“手工艺人”，而可以看作或大或小的老板。

“手工艺人”式的导演的主要特征体现在这个方面：在他的决定或思考中，对艺术形式和对经济的考虑占有同样的重要性，二者甚至是不可分割的部分：一个艺术形式上的决定自动地要从成本上衡量，而制作类型也要由题材和形式来决定。让－马里·斯特劳布和达尼埃尔·于叶（Danièle Huillet）提供了多种技术和经济上的解决方式，关于这种与常规方式相比更“便宜”的制作方式，他们经常告诉我们：每一部作品都需要特别的技

术处理，预算也基本上是不可以更改的。“我们总是在 16 毫米还是 35 毫米、黑白还是彩色胶片之间要做出选择，这取决于作品的内容、题材和我们所掌握的素材。这里都是具体的事情，没有什么抽象可言。”[1]另外，在这些电影人那里，对经济成本和技术的考虑是出于最严格的基本模式，排除一切无益的增加或是复杂的、间接的音像处理。比如，斯特劳布和于叶曾经制作过好几部音乐题材的影片（其中两部是歌剧影片），他们完全摈弃了立体声、杜比音响，而且批评数字录音技术是伪装的技术进步；他们遵循的是严格的标准，既要坚持一定的价值标准又要拒绝与他人雷同。

斯特劳布和于叶曾经（和吕克·穆莱一样）把他们的电影成本公之于众，但是他们这种经济上的考虑却不是最重要的。他们曾经现身说法地介绍过选择拍摄某些场景的深层动机。在法国国立高等图像与音响技术学院，他们介绍了《安普道克雷之死》（*LaMort d'Empédocle*，1986）中一个场景的拍摄过程，回顾了他们从一个基本现实条件出发得以找到一个解决方案的理性和感性过程。要表现的情形大致如此：两组人相互对立，一边是两个人，另一边是五个人，差不多像是一个五个人对两个人的审讯；要在每组最重要的两个成员之间划分一道视线，不要跨越，此外，他们只设立一个摄像机位，以保证那道线不会被逾越，从客观感觉上表现出“审判”。一旦找到了摄像的位置，根据镜头内外人数的多少，镜头的选择自然就会产生。

手工艺人就是自己发明一切的人（有时甚至包括物质材料，比如罗西

---

[1] *Von Heute auf Morgen*，P.89（ma traduction）.

里尼和潘西诺尔（Pancinor）就是如此，但是罗西里尼还只是半个匠人，因为他在制作方面还是依赖于产业体制的）。他尤其要建立行业规则，这是立命的根本。对于像斯特劳布这样的人来说，他们总是说自己不是艺术家，因为不愿意创作作品，比如他们放弃自己创作剧本，改编拍摄现成的文本，而且通常是有一定文化差距的文本；他们总是对任何已经为人所知的文化持有不信任态度，想在拍电影的过程中寻找一定的可以操作的“空白”，如果有文化方面的参照，那也是偶然现象或是作为补充。匠人可以享受完全自由选择的权利。“在每一部电影中，我们都想根据内容和我们的愿望换一种方式来开心地工作。”[1]

在电影产业和伴随之的资本一统天下的社会中，手工作坊式的经营往往受到争议。斯特劳布夫妇极尽言辞来批判工业化电影所带来的混乱局面（进而也批判世界经济）。吕克·穆莱以更加嘲笑和尖锐的态度指责了“规范体制”[2]下的电影预算的膨胀现象。同样，玛格丽特·杜拉斯，也经常把她本人充满自由、活力和关注人生基本内容的影片与肤浅、毫无意义的铺张的“职业人”（她是第一个把这个词用作贬义的人）电影对立起来：“我的电影与职业人的电影泾渭分明，互不相干。（……）我所谓的职业电影人，就像临摹画的人，他们不同于独立创作电影的人，就像与真正的作画者不同。”[3]“手工作坊”式电影是小规模制作的产物：坚持这种创

[1] 《Faire un plan》, *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet*, Antigone, 1990, P.93.

[2] cf 《Les lois secrètes du cinémargent》, in L.Creton (dir.), *Le Cinéma et l'argent*, Nathan, 1999.

[3] M.Duras, *Les Yeux verts*, P.43.

作模式的电影导演（如 20 世纪 90 年代从事“规范电影”以前的菲利浦·迦莱尔 [philippe Garrel]）将其视作一种抗拒潮流的方式，而且归结为精神上的抗拒。

第四节　实验与教学

导演、作者、艺术家：三个不同的词语从不同的方面表明了同样的意愿：拍电影要像从前画家从事绘画、作家创作文学、诗人写诗、音乐家创作音乐一样。电影中人也是艺术中人——“第七艺术”。正是在这种雄心的指导下，一些电影导演在他们的活动中加入了实验和教学的部分，使其和任何艺术一样具备了完整性（没有实验、没有传播就没有艺术）。本章节本来也应该囊括丰富的内容，因为许多电影导演都曾经在这个动态形象的艺术中发现新的可能，并且也从事过年轻导演的培养工作。我仍然只能在这里提及在我看来比较有代表性的一小部分。

实验派导演罗西里尼

我们已经见到罗西里尼是一个全能导演，擅长拍摄古装片，也能拍摄新现实主义风格的作品，他拍过具有主观情调和富有诗意的印度题材，也给路易十四执掌大权拍过一个马克思主义版本。他一直关心的有两点：一是要求电影有教化的功能（包括虚构的故事片）；二是抵制工业化电影和商业化电影的统治地位，这种倾向使得电影变成愚昧大众的媒体，变成和其他产品一样的一种产品。这种观念使他把现场发挥作为导演工作的基础和

重要的部分，并且把电影的定义完全建立在实验的基础上。拍摄过程中不必根据事先安排而进行现场发挥，这是第一重要的事情。这是对安德烈·巴赞“限制性蒙太奇”的反对，他要求的是“自由蒙太奇”。《印第安之歌》（*India*）中老虎的形象就突破了巴赞的理论约束，老虎的很多镜头与人的镜头是分开的，让－吕克·戈达尔对此有所评论：“《印第安之歌》是戛纳电影节上惟一的技术型影片（……）老虎的镜头采用的是16毫米放大胶片，老人的反打镜头是35毫米。（……）画面只是所表达思想的补充。”[1]从本体论角度来看，这里的蒙太奇是不正确的，但是从画面效果来看却是正确的，因为它要符合的是思想而不是真实。

同样，罗西里尼也拒绝为了迎合节奏而精心安排的“华丽镜头”：一个镜头不是仅仅能根据先验的构图规则从视觉角度来考虑的，而是要由剧情来决定。与此相对应的是要反对那种拘泥于现实，为了纪实而纪实的影片。“节奏”这个概念（经常可以被理解为“拖沓”）其实可以适用于罗西里尼的所有电影。在《意大利之旅》（*Voyage et Itaile*，1953）开头有一对夫妇参观别墅的场景，如果按照压缩故事情节的工业化电影生产模式来看，这简直是浪费时间。但是在罗西里尼的电影体系中，正相反，这是必要的，因为这样的节奏能够体现情节、人物和人物所处的情境[2]。而且，在具有教学意义的古装电视剧中，罗西里尼一直放慢节奏，好像是在进行分析。

---

[1] J.-L.Godard, *Cahiers du Cinéma*, n°96, juin 1959.

[2] R.Rossellini, *Le Cinéma révélé*. P.120.

导演与他所表演的东西之间是一种理解的关系。第一要表现的是现实——社会的、人性的，要让它的意义自己显现出来。有这样一句著名的话："事实本来如此，为什么去管它"，但是人们忘记了另外一部分必要的内容：要有立场[1]。在非常具有故事性的影片中，这体现在人物对环境的关注方式上。比如，从特写镜头到全景，就是从一种立场去观察环境的方式。最绝对的方式，比如就是把镜头像显微镜一样瞄准一个人物，《人声》（*La Voix humaine*，1948）中就体现了这种手法。

罗西里尼式的电影导演对于他所拍摄的事物有着一种调查者和实验者的态度。当然，被拍摄的事实是不能拿来"实验"的，因为电影完全服从现实。罗西里尼激烈反对让·鲁什和埃德加·莫兰（Edgar Morin）的"电影—真理"，他们只是把现实原封不动地拍摄下来，而从不寻找能够真正进行表达的手段，在他看来，故事性表达就是这样一个手段。应该进行实验，而且罗西里尼终身实践的就是这个虚构的过程，现实需要这样的表现方式，也是电影手段所允许的，但是具体的路径不是现成的，而是需要建设的。很少有电影导演能够像他那样重视技巧，不是盲目的技巧，而是要使表现技巧服务于影片。（他发明了用镜子来做特技效果，变化焦距，这些都表明他的实践意识、职业意识，他无意把拍摄工作无意义地复杂化。）极少数的导演有如此丰富多样的拍摄方式和风格（以至于看上去像是没有风格）和把握现实的手段。正是这一点使得罗西里尼成为电影界中最执着的实验者（他比戈达尔的实验性更强，因为戈达尔至少在每一部影片中都着

[1] R.Rossellini, *Le Cinéma révélé*.P.78.

意一种强烈的视觉风格，而罗西里尼是从来拒绝这么做的）。实验者就是不断地寻找一个谜底：我们能够懂得现实，电影帮助我们理解现实，但是到底如何？换而言之，罗西里尼在电影中进行的实验，就是不断地对传播信息的表达形式进行探索。

库里肖夫的“试验工场”

罗西里尼给自己确定了远大的抱负，但是却埋没了他本人的重要性，作为艺术家、或者说作为愿望的主体的重要性不再突出，而只是通过现实、为了现实致力于实验和探索。我们可能会认为这是一种幻想，但是它充分代表了一批电影导演进行创新实验的深切愿望，只是他们没有过这样直接的表达。有这样一个导演，他的名字与教学紧密地联系在一起，他就是库里肖夫（1899—1970）。18 岁时他就撰写了布景与光线方面的文章，20 岁时从事影评，21 岁时，他成为第一个、也是最年轻的电影学教授。20 世纪 20 年代后，他通过一系列著名的实验最后发展到“库里肖夫效果”，这一切成就比他的导演事业更引人瞩目，尽管他的导演工作从未间断。库里肖夫撰写了很多理论性的文章，尤其是在二三十年代（后来的文章比较缺乏新意，往往只是前期文章的重复）。

他的理论也是实验的成果，但是和他同时代的格里尔松、维尔托夫或

年轻一辈的罗西里尼不同，他所探索的不是电影，它作为观察和表现现实的工具，与社会现实或外部世界之间的关系。他所研究的是电影本身，他的表现方式、艺术特征，总之就是“电影艺术性”。他要从事电影实验以理解电影，从中提炼出一些“法则”[1]，在库里肖夫和与其立场和经历相似的爱森斯坦之间所不同的是，前者相信可以绝对地根据电影效果来得出实验结果。对于库里肖夫来说，电影所采用的素材并无特征，这是其他艺术表达形式所共有的，电影的特征决定于它的效果。“电影不是一些好演员在一个好舞台上、好的布景当中所进行的表演”[2]，电影是通过动作、不同的变化、人物的变换和动作在观众身上所产生的效果，总之，电影中的一切都是动态的记录。

对于年轻教授库里肖夫来说，电影尽管也很年轻，但也已有其自身的经历。对现有影片的观察和分析能够使我们找到最适合效果电影制作的方法。美国电影因其紧密的剪辑而吸引人；在布景方面，俄罗斯电影指引了方向；故事方面，情节和心理相互交替、各领风骚（这些经验来自格里菲斯［Griffith］和卓别林）。库里肖夫以超越电影历史的评论家的高度，对所有方面进行总结并传授经验教训，抽象地提炼了一个可以推广的电影理念，最终是他的弟子普多夫金进一步著书立说（被翻译成英语），继承了老师的荣光。

但是在有一个领域中，库里肖夫不是从对别人的电影作品的评论角

---

[1] Expression d'Eisenstein dans les《Notes sur *Le Capital*》.

[2] L.Koulechov, *L'Art du cinéma*, P.145.

度，而更多地是从他本人的实践、阅读和理论修养出发来进行思考的，这就是表演问题。在此问题上，库里肖夫首先遵循了一些时代思潮：泰勒主义和实用主义（这两种美国思想意识伴随着他对美国电影的爱好），此外还有他对戴尔莎特（Delsarte）训练演员模仿力的方法的深刻了解。由于俄罗斯帝国剧团总监塞尔日·沃尔康斯基［Serge Volkonski］的介绍，这个19世纪的表演理论在革命之前的俄罗斯大受欢迎。这个理论的原则很简单："任何情绪都有相对应的身体动作"，反过来，每一个身体动作都恰当地表达一种情绪，这是一一相对的。在此基础上，库里肖夫发展了他自己的理论和教学体系，其主要部分在于阐述了电影定义中经常被对立的两端之间的关系：剪辑与表演。简单来说，他认为剪辑是电影艺术的基础，这一点和爱森斯坦、维尔托夫所见相同，但是他更进一步提出建立"表演即剪辑"理论这么一个目标。

他把剪辑认同为快速剪辑，主要是基于具有泰勒主义的观察效用理论。一个取景必须反映一个也是惟一的意义，这个意义必须占据整个银幕（"一个镜头必须首先是清楚和意义明确的"）。同样，演员的工作是动作的符号系统，可以分解为更简单的成分，然后这些成分被记忆和连接起来。另外，库里肖夫更愿意使用模特这个词（类似画室中的模特），可以与布莱松的"角色模型"概念相比。最令人印象深刻的是对取景和表演的量化描述：动作的数量、幅度、持续的时间长度[1]，等等。库里肖夫特意表示这只是一个对演员的培训，在实践当中，表演更加自由，具有不可预见

[1] L.Koulechov, *L'Art du cinéma*, P.204.

性。但是量的概念在他的理论中比比皆是：电影拍摄的目的是大量取景，不是重复性的，而是变化的，以尽可能地为剪辑增加可能性；反过来，即兴表演只有建立在大量丰富素材的基础上才有意义。

库里肖夫的整个理论都围绕一个中心：把电影画面制作过程之精微分解到可以为观众所理解的程度。于是就需要不断地简化，比如要选择一个便于处理的题材，城市或工业风景比乡村风景更容易表达，一个动作比一个模糊的姿态更容易理解。一切理论都要考虑到这种转化，一切实验都要围绕着这个困难而又矛盾的协调工作。“库里肖夫效果”和库里肖夫工作室所提出的其他“效果”最终都得以解释，给人的感觉像是对科学实验的模仿，其宗旨就是把每一个成分分解到它最基本有用的部分（功能）。库里肖夫因其进行系统实验的决心而成为一个特例，尽管他对本人方法的科学性和客观性抱有很大幻想，他仍然是想拥有“试验工场”的电影导演的代表。

雷的表演工坊

库里肖夫受到了一个幻想的诱惑，那就是他相信人可以像理解一个科学现象那样理解电影，并且拥有一些可以应用的理论。如果他多多思考另外一个电影导演的一句话，他或许会更有收获：“一个好的导演是一个不断

打破自己理论的人。”[1]确实，尼古拉斯·雷（1911—1979）的经验具有另外一种性质。20 世纪 30 年代，他在戏剧界工作（尤其是“左派”的“行动剧团”），后来他到了广播电台，直到 35 岁才踏入电影行业。曲折的人生道路、与制片商之间困难的关系、极度敏感的性格，这些使得他成为法国电影评论界“作者策略”一个最反常的典型。在好莱坞完成最后一部电影《北京之行 55 天》（*Les Cinquante-cinq Jours de Pékin*，1963）后，他在欧洲过了六年颠沛流离的生活，成为那个时代一个酗酒、迷茫的艺人。“一切都完蛋了”，于是，他回到自己的国家，拍摄了芝加哥九人审讯案，并且断断续续在大学里和纽约李·斯特拉斯伯格（Lee Strasberg）学院教授电影专业。

关于雷，我只谈论他的一个时期，就是他在大学教授电影专业的时候，尤其是一门“表演指导”的课程，他由此发展了自己的表演理论。表演是和演员有关的，因而这个电影理论阐述的是演员的艺术，雷喜欢在授课时对表演发表评论。他还说，导演的准备工作和演员的准备工作是一样的：对自我、立场和态度进行剖析；导演也有需要懂得“表演”，他和演员在现场要对此有所交流。导演是一种翻译者，他必须熟悉所有演员的言语（而且不能忽视对演员个人的了解）。表演的重要作用是因为演员对于整个影片来说至关重要，就好比其他艺术表现形式中的色彩。[2]（雷对此是有深入了解的，他的影片表明他的这种观念不只是纯粹的想法，看看他执导

---

[1] N.Ray, *Action*, P.139.

[2] N.Ray, Action, notamment, P.107 et 108.

的《生活的狂热》（*Fureur de Vivre*，1955）中警察局的一个场景就可以知道，詹姆斯·迪恩的表演如此激烈以至于他真的有一个手指骨折，整个场景也因为他的表演而出彩。）

演员是影片真正的创作成员之一，与导演同是电影中的创意所在，而导演要避免过于控制演员的表演（在这点上雷是反对希区柯克的[1]）：这个信念在很大程度上决定了雷的电影理论。比如，在剪辑上，镜头之间或者应该彼此融合，或者应该形成强烈反差，但都应该根据演员的表演来决定。在这个方面，他与爱森斯坦的态度是对立的：没有蒙太奇的逻辑，只有表演艺术的内在逻辑。什么是表演？就是在剧本与演员之间潜在变化的这个阶段，二者之间彼此适应的阶段。总体来说，表演是使得演员表达人物和故事的艺术，包括表达整个剧本的思想，对人物的整体表现，还有具体和个别的表演。每一个表演的时刻对演员来说就是一个瞬时间的表现，但是它与其他时刻的表演之间不是断裂的；如果每一个演员都参与到其他演员的表演中，那么整个场景就会达到统一。演员是行动中的人，而不是停留在想法中，而场景就是所有演员的表演的综合。

表演因此是指将人物形象分析并塑造的过程。表演是一个客观的过程，而不应该和演员的情绪混同，表演是在情绪之外的。为了把二者区分开来，雷建议他的学生做一些练习，目的是为了把情绪的记忆与起源的体验加以区分，让记忆自行发展。表演必须充分，反过来，表演从一开头就

---

[1] N.Ray, *Action*, P.201.

是作为一个整体存在的；如果缺少开头，就要停止重来。表演不仅仅是一个活动，而是一个协调统一的整体，除了体验之外，还具有另外一个客观性，那就是与人物的过去、将来相关的背景故事：这个人物以前的故事、他的想法、行为的动机，演员要能够想像出来，当他开始表演某一场景时要知道所扮演的人物为什么会出现、他身上发生了什么和他想要做什么。表演还依赖于一些道具或拍摄过程中的偶然。表演一旦酝酿形成，就可以不留痕迹地把一个意义表达出来。

这种以表演来理解电影并且把表演看做一个完整和复杂艺术的方式其实并不是一个十分新颖的观点，它只是将视电影为戏剧艺术的观念表达到极致。但是它赋予原来的观念更高级的形式和力量，从中提取了一些规则，使其成为一门可实验和可传授的艺术。雷的理想可以说是一种空想，他所向往的是纯自然化的表演：一个演员可以不需要表演就能够达到令人完全信服的境界（《不可驯服的人》[*Les Indomptables*，1952] 中罗伯特·米彻姆 [Robert Mitchum] 是他心目中的楷模），一个超量级演员就是因为他可以不需要刻意的表演。这样的演员属于奇迹，并非人为的产物，他可以给我们启示。表演的理想状态就是他的表演达到无可挑剔的境界，简直可以说是天衣无缝、浑然天成。雷赞成李·斯特拉斯伯格对“第一次”的幻想，他送给演员一句非常棒的建议：“每一个句子都要给人感觉是第一次或最后一次说出来的。”（用这句话来描述《荒漠怪客》[*Johnny Guitar*，1954] 中那场精彩的爱情表白是太贴切了。）

表演理论的目的并不是为了要传授一些放之四海而皆准的秘诀，相反，

雷一直反对一种虚假的职业意识，即认为表演是一种机械的技术[1]。拍电影，主要的决定因素是演员，摄像机只是一个工具，但是它可以摄取人的思想，导演要帮助其完成工作（更直接地就是要在需要的时候辅助演员，比如，在演员缺乏表演创意的时候提供一些预备的方案）。规则都是一些基础的东西，都要服从这样一个必要：在演员所在的地方发现他。在这个意义上，强调眼睛之间的交流（“用眼睛去发现眼睛”[2]）是完全正确的：目光是演员要表现出来的，是导演应该去寻找的。所有的电影手段都要服从表演至上的原则，电影技术的表现力永远不要强占上风。

尼古拉斯·雷从来不迷信学院教育，但是相信有杰出的大师存在，在他的课程上和工作室里，他一向重视练习、勤奋、思考、分析和推理。他理想的电影是以演员为核心的电影，在少数极其幸运的情况下，能够出现浑然天成的表演，但是这不是自发和即兴就可以达到的，远不是如此。和库里肖夫一样，他认为演员必须学习表演，但不是矫揉造作，也没有机械的程式。和杰里·李维斯一样，他认为电影是一门综合的艺术，但不是服务于剧本和剧情，而是以表演为中心。像罗西里尼一样，拍摄电影就是他们从事的最重大的实验，但是他们拍摄电影不是为了发现和展现外部世界。也许出于谦虚，也许出于更远大的抱负，雷从内心里认为，拍摄艺术，也就是电影艺术，能够让人们看到几个正在投入工作的灵魂。

---

[1] N.Ray, *Action*, P.82.
[2] N.Ray, *Action*, P.58.

结语

对于几乎任何理论，
我们都可以说它是符合某些事实的。

——卡尔·波普尔，《历史决定论的贫困》

在结束本书并要最终确定书名的时候，我有些犹豫：Les Théories des cinéastes（《电影导演论电影》），在这个题名中不知“cinéaste”（电影导演）和“Théorie”（理论）这两个词是用单数还是复数形式更恰当。每一种形式都有它的道理，但只是一部分道理而已。如果“理论”用了复数形式，则意味着我更侧重于其中每一个理论，意味着我可以把它们加以比较、对比和综合。如果是用单数形式，那就意味着要提出一种统一的理论，而每一种理论都只是其中一种变化的形式而已，而且这也是一种非常乐观主义的观点。

这里所反映的问题并不是像文字表面那样只是细枝末节。当一个电影导演根据自己的实践建立一种理论的时候，他会想到什么？很清楚，决定他们总结理论的第一个原因是它有必要性，他们这么做是因为他们认为对艺术、社会、表现世界、实验和学习、影像和文字的思考是工作的一部分，或者是基础。一个善于总结理论的导演，其实简单说来，就是一个不

愿意盲目行事的人，那么我们就会奇怪会有那么多自称导演的人省略了理论思考。比如，一个导演说“我觉得不应该对自己所做的事有太多的意识”[1]，我们怎样才能相信呢？

这个不可避免的决定性因素促使众多导演变成理论家，哪怕只是暂时的或是模糊的，除此之外，是否还应该考虑一下在这些理论之上有没有可能提炼出一种理论之理论？对此立场，本书不予苟同，而是赞成各种理论多样化、个性化地发展，因为笔者认为，除了真正意义上的科学，问题随着答案的出现还会继续产生。通常意义上的艺术家，这里特指电影艺术家（无论他们自己是否愿意被称做艺术家），他们只是因为自己过去、现在和将来的具体行动而对自己的行为产生思考。因此，他们的责任有别于那些职业的理论家（假设他们是存在的）。理论家关注的是理论本身，而电影导演从来只能形成关于某事的理论。至于判断孰优孰劣，我想大家各有见解。

本书还遗留了许多疑问和空白，有一些问题尚未找到答案，有一些问题还没有提出来，这是因为理论通常不能跟随思想同步前进，更是跟不上文明发展的步伐。我希望读者能像我当初那样接触到这里所介绍的各种思想，它们有力地证明了电影在时代中的位置。从总体上说，几乎只有电影导演的群体是与时代同步的。画家、音乐家和电视从业人员都不曾提供这样丰富的思考和建议，尽管大众传媒努力地推动他们谈论问题和表达观点。仅就法国而言，自从 1968 年“五月风暴”以来，电影导演都曾经参加

---

[1] Francis Ford Coppola, Entretien avec le magazine *Studio*, mai 2001, P.168.

过支持“无证难民”的请愿活动，他们经常直接参与政治讨论。其实现在，我觉得他们在此方面所起的作用已经微乎其微，而且也很难区别于流行歌手、足球明星或是其他任何被媒体所追随的人群。不过，近一、二十年以来，尽管他们的职业已经被泛化，电影导演如今仍然是一支思考的力量，正如戈达尔所说，“只有电影”曾经是20世纪重大历史运动最有表现力的目击者。

假设改变本书的主题，而研究画家或是音乐家，就可以明白这个事实。尽管这些艺术已经有了巨大改变，绘画或替代它的艺术如今更参与到社会事务中来，音乐以及附属的各种产业化的形式可以起到联结社会的纽带作用，但是无论是画家还是音乐家在从事自己的行业时都没有必要给自己提出这么多的问题（他们可以这么做，但不是必须）。而电影别无选择：如果它没有这样的社会使命，就很有可能成为一种“傻瓜的娱乐方式”——20世纪初的一位评论家就曾经善意地做出这个残酷的判断，现在的电视业就已经出现了这样的状况。

最后，我要坦白地谈一谈我个人的看法：我并不确信电影是一门艺术。电影一直努力证明它将成为艺术，也许在某些场合它也确实作为艺术出现过。刚刚开始的21世纪是一个物质丰富的社会，任何一个客观看待它的人都会发现这样两个现象已经必然出现：首先，艺术已然成为普通的事情，每个人都是艺术家，或者至少潜质上如此，任何实践是否属于艺术已经无关紧要；其次，电影本身变成，或者说是重新变成，它曾经是的“工厂”。梦工厂？幻想的工厂？倒是没有必要一定对此持消极否定的态度。而且，仍然健在的师匠已经硕果仅存，廉颇老矣：在对电影导演的理论考察

中，我们发现他们都已经年过半百。或许理论和艺术一样，都是20世纪的人关心的事情。在信息发达的21世纪，理论能有何作为？关于这个问题，虽然电影导演给出的只是一方面的思考，但是涉及的是社会生活的一个重要方面。所以，他们的理论依然充满活力和现实意义。

参考书目

本书对电影导演理论的总结不尽翔实，以下所列参考书目也难以囊括所有相关资料。然而，除了本书中已引用的著述之外，本书目补充了少许书中未及论述的参考资料，以便为感兴趣的读者提供更大的思考空间。此外，笔者所罗列的书目都是比较容易查找的，因此对于一些年代相对久远的文章，以下所提供的均为本人所知的最新版本。

I.书籍、随笔、论文：

BRAGAGLIA (Anton Giulio), *Fotodinamismo futurista*, (1911), rééd.Turin, Einaudi, 1970, 1980. *Evoluzione del mimo*, Milan, Ceschina, 1929.

BRAKHAGE (Stanley), *Métaphores et Vision*, (1963), trad. fr. par P. Camus, Centre Georges—Pompidou, 1988.

BRESSON (Robert), *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 1975, rééd.Coll.《Folio》.

BROOK (Peter), *L'Espace vide*, 1968, trad. fr., Seuil, 1977.

CLAIR (René), *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Gallimard, 1970, coll. «Idées».

DEKEUKELEIRE (Charles), *Le Cinéma et la Pensée*, Bruxelles, Éd.Lumière, 1947.

DURAS (Marguerite), *Les Yeux verts*, Cahiers du cinéma, juin 1980, rééd. augmentée, Éd. de l'Étoile, 1987.

EISENSTEIN (Serguéï, *La Non-indifférente Nature*, trad. fr., UGE., coll. «10/18», 2 vol., 1976-1978.

Walt Disney, trad. fr., Circé, 1991.

The Film Sense, trad. angl., 1942, nombreuses rééditions.

Teoria generale del montaggio, tr. it., Venise, Marsilio, 1985.

EPSTEIN (Jean), *Bonjour cinéma*, 1921; *L'Intelligenced'une machine*, 1946; *Cinéma du diable*, 1947?; *Esprit de cinéma*, 1955.*Tous repris dans les Écrits* (cf.Infra)

LEMAÎTRE (Maurice), *Le film est déja commencé? Séance de cinéma*, André Bonne, 1952.

LEWIS (Jerry), *The Total Film-Maker*, 1971, trad. fr. Par A. Nordmehr, *Quand je fais du cinéma*, Buchet/Chastel, 1972.

MOULLET (Luc), *Politique des acteurs*, Cahiers du cinéma, 1993.

RICHTER (Hans), *Filmgegner von Heute-Film freundevon Morgen*, 1929, reprint, Zürich, Hans Rohr, 1968.

ROHMER (Éric), *L'Organisation de l'espace dans le Faust de*

Murnau, UGE., coll. 《10/18》, 1977.

De Mozart en Beethoven, Actes Sud, 1996.

ROSSELLINI (Roberto), *Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave*, *trad*. fr., Fayard, 1977.

RUÍZ (Raoul), *Poétique du cinéma*, Dis-Voir, 1995.

TARKOVSKI (Andrféï), *Le Temps scéllé*, trad. fr. Par A. Kichilov & C. de Brantes, Éd. de l'École, 1989.

Ⅱ. 课堂讲义汇编

EISENSTEIN (Serguéï), *Regissoura* (vol. 4 des*Œeuvres* choisies en russe, cf. Infra). Tr. It. *La regia*, Venise, Marsilio, 1989.

[EISENSTEIN] NIJNY (Vladimir), *Mettre en scène*, trad. fr., UGE, coll. 《10/18》, 1973.

GODARD (Jean-Luc), *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Albatros, 1980.

RAY (Nicholas), *Action. Sur la direction d'acteurs*, Crisnée-Paris, Yellow Now-FEMIS, 1992.

III. 文集汇编

ANTONIONI (Michelangelo), *Écrits* 1936/1985, Rome, Cinecittà international, 1992.

ASTRUC (Alexandre), *Du stylo à la caméra... et de lacaméra au stylo. Écrits* (1942 −1984), L'Archipel, 1992.

BIETTE (Jean-Claude), *Poétique des auteurs*, Ed. de'l Etoile, 1988.

Qu'est-ce qu'un cinéaste?, POL., 2001.

BRAKHAGE (Stan), *Film Biographiers*, Berkeley, Turtle Islanq, 1977.

Brakhage Scrapbook, Collected Writings 1964 −1980, New Paltz, NY, Documentext, 1982.

COCTEAU (Jean), *Du cinématographe*, Belfond, 1973.

DELLUC (Louis), *Écrits cinématographiques*, *I. Le Cinéma et les cinéastes*, Cinémathèque Fran? aise, 1985?; *II. Cinéma et Cie*, Cinémathèque Francaise,1986?; *II /2. Le Cinéma au quotidien*, Cinémathèque Fran? aise et Cahiers du cinéma, 1990.

DOVJENKO (Alexandre), *Sobranié sotchinéni ïv tchétyriokh tomakh* [Œuvres complètes en quatre volumes], Moscou, Iskousstvo, 1966 −

1968.

DREYER (Carl-Theodor), *Om Filmen*, Copenhague, Gyldendals Uglebøger, 1964 (seeondeédition, augmentée). Traduction francaise partielle, sous le titre *Réflexions sur mon métier*, Éd. de l'Étoile, 1983.

DULAC (Germaine), *Écrits sur le cinéma* (1919 -1937), dir. P. Hillairet, Paris-Expérimental, 1994.

EISENSTEIN (Serguéï), *Izbrannye proïzvédéniya v chestitomakh* [Œeuvres choisies *en six volumes*], Moscou, Iskousstvo, 1964 -1970. Dont sont traduits en francais: *Au-delà desétoiles*, trad. fr. UGE., coll. 《10/18》, 1974. *Mémoires*, 3 vol., tr. fr. UGE., coll. 《10/18》, 1978 -1985, et la *Non-indif férente Nature* (ci-dessus).

Cinématisme. Peinture et cinéma, trad. par A. Zouboff, Bruxelles, Complexe, 1980.

Le Mouvement de l'art, trad. fr. Par B. Epstein et al., Ed. du Cerf, 1986.

MLB. Plongée dans le sein maternel, trad. fr. Par G. Conio, Hoë beke, 1999.

EPSTEIN (Jean), *Ecrits sur le cinéma*, 2 vol., Seghers, 1974 - 1975.

FASSBINDER (Rainer Werner), *Les films libèrent la tête . Essais et notes de travail* (1984), trad. fr. Par J. -F. Poirier, L'Arche, 1989.

FELLINI (Federico), *Propos*, trad. fr. Buchet-Chastel, 1980;

reed., *Les Propos de Fellini*, Ramsay-Poche, 1993.

FLEISCHER (Alain), *Faire le noir. Notes et études sur le cinéma*, Marval, 1995.

FRAMPTON (Hollis), *l'Ecliptique du savoir. Film Photographie Vidéo*, trad. fr. par J. -F. Cornu et al., Centre Georges Pompidou, 1999.

GIDAL (Peter), *Structural Film Anthology*, Londres, British Film Institute, 1976.

GODARD (Jean-Luc), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 2 vol., Éd. de l'Étoile, 1985 et 1998.

GRIERSON (John), *Grierson on Documentary*, F. Hardy ed., Londres, Faber & Faber, 1976.

Grierson on the Movies, F. Hardy ed., *ibid*.

GUITRY (Sacha), *Le Cinéma et moi*, Ramsay, 1977, 1984, rééd. Ramsay-Poche, 1990.

HITCHCOCK (Alfred), *Hitchcock on Hitchcock, Selected Writings and Interviews*, S. Gottlieb, ed., University of California Press, 1995.

KOULECHOV (Lev), *Statyi. Matérialy* [*Essais. Matériaux*], Moscou, Iskousstvo, 1979.

L'Art du cinéma et autres écrits, Lausanne, L'Âge d'homme, 1994.

[KUBELKA (Peter)], *Peter Kubelka*, Ch. Lebrat, dir., Paris Expérimental, 1990.

LEMAÎTRE (Maurice), *Carnets d'un fanatique*, I et II, *Poésie*

nouvelle, n° spéciaux 1 et 4, Grassin, 1960 –1961.

PASOLINI (Pier Paolo), *L'Expérience hérétique* (1972), trad.fr. par A. Rocchi –Pullberg, Payot, 1976.

Écrits sur le cinéma, trad. fr. par H.Joubert-Laurencin, Lyon, Institut Lumière et PUL., 1987.

POUDOVKINE (Vsevolod), *Sobranié sotchinéniiv triokhtomakh* [*Œuvres complètes en trois volumes*], Moscou, Iskousstvo, 1974 – 1976.

Film Technique and Film Acting (1929/1937, nombreuses rééditions), contient la traduction anglaise de l'essentiel du vol. 1 de l'édition russe.

RAY (Satyajit), *Écrits sur le cinéma* (1976), trad. fr. par T. Mayer, Lattès, 1982, rééd. Ram-Say-Poche.

RENOIR (Jean), *Écrits* 1926 –1971, Belfond, 1974.

Le Passé vivant, Éd. de l'Étoile, 1989.

ROCHA (Glauber), *O século do cinema*, Rio de Janeiro, Alhambra, 1983.

Revoluç ã.o do cinema novo, Rio de Janeiro, Alhambra/ Embrafilme, 1981.

ROHMER (Éric), *Le Goût de la beauté*, Éd. de l'Étoile, 1984.

RUTTMANN (Walter), articles divers dans Quaresima (Leonardo) (a cura di), *Walter Ruttmann. Cinema, pittura, arsacustica*, Calli-

ano Trente, Manfrini Editori, 1994.

SITNEY (P. Adams), ed., *The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism*, New York University Press, 1978. [Contient des textes de?: Artaud, Brakhage, Broughton, Conrad, Corneil, Deren, Dulac, Eisenstein, Epstein, Frampton, Gehr, Koch, Kubelka, McCall, Mekas, Michelson, Peterson, Richter, Rowe, Sbarits, Sitney, Smith, Snow, Vertov, Whitney]

TRAUBERG (Léonid), *Izbrannye proïzvédényya v dvoukhtomakh* [*Œuvres choisies* en deux volumes], Moscou, Iskousstvo, 1988.

TRUFFAUT (François), *Le Plaisir des yeux*, Cahiers du cinéma, 1987.

VERTOV (Dziga), *Articles, journaux, projets*, trad. fr. par S. Mossé & A. Robel, UGE., coll. 《10/18》, 1972.

Ⅳ. 文章（仅限最重要的）

EGOYAN (Atom), 《Le sourire d'Arshile》, trad. fr. par C. Wajsbrot, *Trafic*, 10, printemps 1994.

FLEISCHER (Alain), 《Regard calme sur un monde agité》, *Trafic*, 31, automne 1999.

GIANIKIAN (Yervant) & RICCI LUCCHI (Angela), 《Notre caméra

analytique», trad. fr. par J.-C.Biette, *Trafic*, 13, hiver 1995.

MOULLET (Luc): «Les lois secrètes du cinémargent», in L.Creton (dir.), *Le Cinéma et l'argent*, Nahan, 1999.

PAGNOL (Marcel), «Cinématurgie de Paris», *Les Cahiers du film*, 15 décembre 1933, repris in M. Lapierre, *Anthologie du cinéma*, La Nouvelle Edition, 1946.

PELECHIAN (Artavazd), «Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance», trad. fr., *Trafic*, 2 (1992), 90-105.

SHARITS (Paul), «Rouge, bleu, Godard, 1966», dans N. Brenez & M. Mckane, dir., *Poétique de la couleur*, Paris-Aix-en-Provence, Musée du Louvre-Institut de l'image, 1995. p.106-111.

«Déflexions blanches: cinéma doré», ibid., p.130-131.

«Lettre à Jean-Claude Lebensztejn», *ibid*., p.132-133.

«Mots par page», *Trafic*, 29 (1999), p.70-83.

«Voir: Entendre», dans Y.Beauvais & D. Dusinberre, dir., *Musique Film*, Cinémathèque-Scratch, 1986.

STRAUB (Jean-Marie) et Huillet (Danièle), «Faire du plan», *Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*, Éd.Antigone, 1990, p.79-93.

TARKOVSKI (Andréï), «Le temps conservé», *Jeune cinéma*, n° 42, nov.-déc. 1969.

«De la figure cinématographique», *Positif*, n°249, déc. 1981.

«Rencontre avec le public romain», *Positif*, n°284, oct. 1984.

《Àpropos du *Sacrifice* 》, *Positif*, n°303, mai 1986.

《Éloge de l'homme faible》, *Cahiers du cinéma*, n°392, fév.1987.

VIOLA (Bill), 《Perception, technologie, imagination et paysage》 (1991); trad. fr. par C.Wajsbrot, *Trafic*, 3, été 1992.

Ⅴ. 有关电影理论的访谈（仅限最重要的）

BUÑUEL (Louis), *Conversations avec Luis Buñuel. Il est dangereux de se pencher au-dedans*, trad. fr. par M. Delporte, *Cahiers du cinéma*, 1993.

FASSBINDER (Rainer Werner), *L'Anarchie de l'imagination*, *Entretiens et interviews* (1986), trad. fr. par Ch.Jouanlanne, L'Arche, 1987.

FELLINI (Federico), *Je suis un grand menteur*, trad. fr. par M. Finetin, L'Arche, 1994.

GARREL (Philippe) et LESCURE (Thomas), *Une caméra à la place du œur*, Aix-en-Provence, Admiranda-Institut de l'image, 1992.

[HITCHCOCK] TRUFFAUT (François), *Le Cinéma selon Hitchcock*, Robert Laffont, 1966, plusieurs rééditions.

[LANG] BOGDANOVICH (Peter), *Fritz Lang en Amérique*

(1969), trad. fr., Cahiers du cinéma, 1990.

[LOSEY] CIMENT (Michel), *Le Livre de Losey*, éd, définitive, Stock, 1979 (rééd.Ramsay-Poche).

ROSSELLINI (Roberto), *Le Cinéma révélé*, Éd. de l'Étoile, s. d. [1984].

RUIZ (Raoul), *Entretiens*, Hoëbeke, 1999.

STRAUB (Jean-Marie) et HUILLET (Danièle), «Les causeries sur l'art sont presque inutiles», entretien avec J.Aumont et A. -M.Faut, in D. Païni (dir.), *La Mort d'Empédocle*, Dunkerque, Àbruit secret, 1987.

Entretiens avec A.Demenok et R.Bramkamp, in Schönberg *et al.*, *Von Heute auf Morgen*, Berlin, Vorwerk 8, 1997.

Cinéma [et] politique. «faucille et marteau, canons, canons, dynamite!», entretien avec F.Albèra, *Hors-champ*, n° spécial, Lausanne, 2001.

WENDERS (Wim), *La Logique des images*, *Essais et entretiens*, trad.fr.par B.Eisenschitz, L'Arche, 1990.

Ⅵ. 回忆录、日记

BERGMAN (Ingmar), *Laterna Magica*, trad.fr.par C.G.Bjurström & L.Albertini, Gallimard, 1987, coll. «Folio».

Images (1990), trad.fr.par C.G.Bjurström et L.Albertini, Gallimard, 1992.

BRAKHAGE (Stan) *I, Sleeping* (*Being a Dream Journal and Parenthetical Explication*), Staten Island, NY, Island Cinema Resources, 1988.

BUÑUEL (Luis), *Mon dernier soupir*, Robert Laffont, 1982, réé d.Ramsay-Poche.

CAPRA (Frank), *Hollywood Story*, trad.fr., rééd. Ramsay-Poche.

CHABROL (Claude), *Et pourtant je tourne*, Robert Laffont, 1976, rééd. Ramsay-Poche.

FESCOURT (Henri), *La Foi et les Montagnes .Histoire vécue du cinéma français de* 1895 à 1955, Paul Montel, 1979, réédfid. Éd.d'aujourd'hui, 1980.

GANCE (Abel), *Prisme*, rééd., Samuel Tastet, 1986.

GUY (Alice), *Autobiographie d'une pionnière du cinéma*, Danoël/Gonthier, 1976.

LEWIS (Jerry), *Dr Jerry et Mr Lewis*, trad.fr.Par F.Mayneris, Stock, 1983; rééd.Ramsay-Poche.

MEKAS (Jonas), *Ciné-journal.Un nouveau cinéma américain* (1959 – 1971), trad.fr.par D.Noguez, Paris-Expérimantal, 1992.

MINNELLI (Vincente), *I Remember It Well*, New York, Double-

day & C°, 1974.

POIRIER (Léon), 24 *Imagesa la seconde ; du studio au désert, journal d'un cinéaste pendant 45 années de voyages à travers les pays, lesévénements, les idées*, Tours, Mame, 1953.

PREMINGER (Otto), *Autobiographie* (1977), trad.fr.par A.C. Cohen, J.-C Lattès, 1981, rééd.Ramsay-Poche.

ROSSELLINI (Roberto), *Fragments d'une autobiographie*, trad. fr., Ramsay, 1987.

TARKOVSKI (Andréï), *Journal*, 1970 – 1986, trad.fr.par A. Kichilov & Ch.De Brantes, Cahiers du cinéma, 1993.

WALSH (Raoul), *Un demi-siècle a Hollywood*, trad.fr.par C.O' Hagan & C.Festy, Calmann-Lévy, 1976, rééd.Ramsay-Poche.

人名对照表

A

Anger K.	安格尔
Antonioni M.	安东尼奥尼
Astruc A.	阿斯特吕克

B

Balzac H.De	巴尔扎克
Barbaro U.	安贝托·巴巴罗
Barthes R.	巴特
Bataille G.	巴塔伊
Baudrillard J.	波德里亚
Bazin A.	巴赞
Becker J.	贝克
Beethoven L.van	贝多芬
Bergman I.	伯格曼
Biette J.-C.	毕叶特
Blake W.	布莱克
Blanchot M.	布朗休
Borges J.-L	鲍吉斯
Bragaglia A.G.	布拉加格里亚
Brakhage S.	布拉克哈格
Braudel F.	布罗代尔
Brecht B.	布莱希特
Bresson R.	布莱松
Buache F.	比阿什
Buffet B.	布费
Buñuel L.	布努艾尔

C

Canudo R	卡努多
Capra F.	卡普拉
Carax L.	卡拉卡斯
Carné M.	卡尔内
Cassavetes J.	卡萨维特斯
Cayrol J.	让·凯罗尔
Chabrol C.	夏布罗尔
Chaplin C.	卓别林
Chatman S.	查特曼
Clair R.	克莱尔
Cocteau J.	谷克多

D

Dada	达达
Daney S.	达内
Daumier H.	杜米埃
Dean J.	迪安
Debord G.	德堡尔
Debussy C.	德彪西
Degas E.	德加
Deleuze G.	德勒兹
Delluc L.	德吕克
Delsarte F.	戴尔莎特
Denis C.	德尼
Diderot D.	狄德罗
Dostoïevski F.	陀思妥耶夫斯基
Dovjenko A.	杜辅仁科
Dreyer C.T.	德莱叶
Duchamp M.	杜尚
Dujardiné.	杜雅尔丹
Dulac G.	杜拉克
Dumas A.	大仲马

Duras M. 杜拉斯

E

Eco U. 安伯托·艾柯
Egoyan A. 伊高扬
Ehrenbourg I. 爱伦堡
Eisenstein S.M. 爱森斯坦
Elias N. 艾里亚斯
Elsaesser T. 艾尔色塞
Engels F. 恩格斯
Epstein J. 爱浦斯坦

F

Fassbinder R.W. 法斯宾德
Faure E. 富尔
Fellini F. 费里尼
FerréL. 费雷
Flaherty R. 弗拉哈迪
Fleischer A.Ÿ 弗莱舍
Fonda H. 方达
Fontane T. 冯泰恩
Ford J. 福特
Frampton H.Ÿ 弗兰普顿
Freud S. 弗洛伊德

G

Gance A. 冈斯
Garrel P. 迦莱尔
Garroni E. 加罗尼
Gianikian Y. 吉亚尼谦
Giraudoux J. 吉诺杜
Godard J.-L. 戈达尔
Goldmann L. 戈德曼
Gombrich E.H. 贡布里希
Goya F. 戈雅
Grant C. 格兰特
Greco Le 格列柯
Greenaway P. 格林纳威
Grierson J. 格里尔松
Griffith D.W. 格里菲斯

H

Hawks H. 霍克斯
Heidegger M. 海德格尔
Hitchcock A. 希区柯克
Hobbes T. 霍布斯
H? lderlin F. 荷尔德林
Hugo V. 雨果
Huillet D. 于叶
Husserl E. 胡塞尔

I

Ivens I. 伊文斯

J

Jennings H. 杰宁思
Joyce J. 乔伊斯

K

Kandinsky V. 康定斯基
Kant E. 康德
Kiarostami A. 阿巴斯·基亚罗斯塔尔

Koulechov L. 库里肖夫
Kracauer S. 克拉考尔
Kubelka P. 库比尔卡
Kusturica E. 库斯图里卡

L

Lacan J. 拉康
Lang F. 弗里茨·朗格
Legg S. 莱格
Lessing G.E. 莱辛
Leutrat J.-L. 勒特拉
Lévi-Strauss C. 列维·施特劳斯
Lévy-Bruhl L. 列维-布努尔
Lewis J. 杰里·李维斯
Liszt F. 李斯特
Louria A.R. 鲁里亚
Lubitsch E. 刘别谦
Lye L. 霍恩·莱
Lynch D. 大卫·林奇

M

Malraux A. 马尔罗
Marker C. 马尔凯
Marx K. 马克思
Matisse H. 马蒂斯
Maupassant G.de 莫泊桑
McLaren N. 迈克莱伦
Mekas J. 梅卡斯
Méliès G. 梅里爱
Merleau-Ponty M. 梅洛-庞蒂
Metz C. 梅茨
Miéville A.-M. 米耶维勒
Mitchum R. 米彻姆
Mondrian P. 蒙德里安
More T. 托马斯·莫尔
Morin E. 莫兰
Moullet L. 穆莱
Mozart W.A. 莫扎特
Munier R. 穆尼埃
Murnau F. 茂瑙

N

Novalis 诺瓦利斯

O

Oulanova G. 乌拉诺娃

P

Pagnol M. 帕尼奥尔
Pasolini P.P. 帕索里尼
Pasternak B. 帕斯特纳克
Peirce C.S. 佩尔斯
Pelechian A. 潘林宣
Picasso P. 毕加索
Piranèse G.B. 皮拉奈斯
Platon 柏拉图
Popper K. 波普尔
Pouchkine A. 普希金
Poudovkine V. 普多夫金
Preminger O. 普雷明格
Prokofiev S. 普罗科菲耶夫
Proust M. 普鲁斯特

R

Ray M.	雷
Ray N.	尼古拉斯·雷
Renoir J.	雷诺阿
Resnais A.	雷乃
Ricci Lucchi A.	里奇·鲁奇
Rilke R.M.ï	里尔克
Rivette J.	里韦特
Robbe-Grillet A.	罗布-格里耶
Rocha G.	罗沙
Rohmer E.	侯麦
Rossellini R.	罗西里尼
Rotha P.	劳沙
Rouch J.	让·鲁奇
Rozier J.	罗兹耶
Ruiz R.	拉武·鲁兹

S

Sadoul G.	萨杜尔
Schefer J.-L.	舍费尔
Schoenberg A.	勋伯格
Schygulla H.	奇古拉
Scriabine A.	斯加里亚宾
Seyrig D.	塞尔格
Sharits P.	夏里兹
Sirk D.	塞克
Spottiswoode R.	斯坡蒂斯沃德
Stewart J.	斯特瓦特
Strand P.	史川德
Strasberg L.	斯特拉斯伯格
Straub J.-M.	斯特劳布
Swift J.	斯维夫特
Syberberg H.J.	西贝博格

T

Tarkovski A.	塔尔科夫斯基
Tintoret (Le)	丁托列托
Tourneur J.	图/杜尼埃尔
Truffaut F	特吕弗

V

Varda A.	瓦尔达
Vertov D.	维尔托夫
Viola B.	维奥拉

W

Wagner R.	瓦格纳
Walsh R.	华尔许
Warhol A.	沃霍尔
Welles O.	威尔斯
Wenders W.	文德斯
WÖlfflin H.	沃尔夫林
Worth S.	沃斯
Wright B:	拉特

Z

Zola E	左拉

片名对照表

A

À bout de soufflé	筋疲力尽
Accattone	寄生虫
Âge du fer (L')	铁器时代
Ailes du désir (Les)	欲望的翅膀
Alexandre Nevski	亚历山大·涅夫斯基
Ali Baba	阿里巴巴与四十大盗
Allemagne en automne (L')	秋天的德国
Allemagne, année zéro	德意志零年
Alphaville	阿尔法城
Amants du Pont－Neuf (Les)	新桥恋人

B

Berlin Alexanderplatz	柏林亚历山大广场
Bonjour Cinéma	你好，电影
Bonnes Femmes (Les)	良家妇女
Boucher (Le)	肉店老板
Brave Don't Cry (The)	勇敢者没有眼泪

C

Capital (Le)	资本论
Carabiniers (Les)	卡宾枪手
Celluloïd et le Marbre (Le)	赛璐珞与大理石
Césarée	塞扎雷
Chinoise (La)	中国女人
Chute de l'Empire romain (La)	罗马帝国的衰落

Cinématisme	
Cinquante－cinq Jours de Pékin (Les)	北京之行 55 天
Commentça va	你好吗?
Contes de Canterbury (Les)	坎特伯雷故事集
Cousins (Les)	表兄弟
Cuirassé《Potemkine》(Le)	战舰波将金号
D	
Dames du Bois de Boulogne (Les)	布洛涅森林的妇人
Decameron, (Le)	十日谈
Désert rouge (Le)	红色沙漠
Diable probalement (Le)	可能是魔鬼
Dictateur (Le)	独裁者
Downhill	下坡路
Dracula	吸血鬼德古拉
Drifters	流浪者
E	
Effi Briest	埃菲·布利斯特
F	
Faust	浮士德
Fenêtre sur cour	后窗
France tour détour deux enfants	两少年环法漫游
Fureur de vivre (La)	生活的狂热
G	
Gai Savoir (Le)	愉悦的智慧
Genèse d'un repas	一餐饭的起源

H

Histoire (s) du cinéma	电影历史
Homme qui en savait trop (L')	
Hôtel du Nord	北方旅馆

I

India	印第安之歌
India Song	印度之歌
Indomptables (Les)	不可驯服的人
Ivan le Terrible	伊凡雷帝

J

Jaume le soleil	黄色太阳
Johnny Guitar	荒漠怪客
Journal d'un curéde campagne	乡村牧师日记

L

Ligne générale (La)	总路线
Lili Marleen	莉莉·玛莲

M

Mains négatives (Les)	反手
Manresa	
Mariage de Maria Braun (Le)	玛丽娅·布劳恩的婚礼
Médée	美狄亚
Messie (Le)	弥赛亚
Mille et une Nuits (Les)	一千零一夜
Moana	莫亚纳
Monstres (Les)	鬼怪
Mort d'Empédocle (La)	安普道克雷之死

N

Non-indifférence Nature (La)	
Nanouk	纳努克
Notorious	美人计
Nous	我们
Nuits de Cabiria (Les)	卡比里亚之夜
Nuits de la pleine lune (Les)	圆月映花都

O

Octobre	十月
Œdipe	俄狄浦斯王
Oiseaux (Les)	鸟
Or des mers (L')	海黄金
Orphée	奥尔菲

P

Paisà	战火的彼岸
Partie de campagne	乡村一日
Passion	激情
Pauline à la plage	沙滩上的宝琳
Peau douce (La)	柔肤
Persona	假面
Peur (La)	恐惧
Pickpocket	扒手
Pocketful of Miracles (A)	锦囊妙计
Porcherie	猪圈
Préde Béjine (Le)	白静草原
Psycho	精神病患者

Q

Que Viva Mexico	墨西哥万岁

R

Rich and Strange	奇怪的富翁
Rome, ville ouverte	罗马，不设防的城市

S

Sabotage	破坏
Sang d'un poète (Le)	诗人之血
Sauve qui peut, la vie	人人为己
Shadow of a Doubt	疑影
Six fois deux	6×2
Stromboli	火山边缘之恋

T

Terre (La)	大地
Terre des hommes	人类的土地
Testament d'Orphée (Le)	奥尔菲遗嘱
Touchez pas au grisbi	金钱不要碰
Tous les autres s'appellent Ali	他们都叫阿里
Trois Lumières (Les)	三束光线
Trop tôt, trop tard	太早，太迟

U

Un monde agité	动乱的世界

V

Vampyr	吸血鬼
Veilleur (Le)	守夜人

Voix humaine (La)	人声
Voyage en Italie	意大利之旅
W	
Week-end	周末
Wrong Man (The)	申冤记

[General Information]
书名=电影导演论电影
作者=[法]雅克.奥蒙著
页数=255
SS号=11970839
出版日期=2008.1

封面
书名
版权
前言
目录
绪论
第一章　理论家之理论第一节　创造理念
布莱松与“期遇”
维尔托夫和“间歇”
爱森斯坦与理性蒙太奇
帕索里尼和“流述”
第二节　思考命题
塔尔科夫斯基：雕刻时光
爱浦斯坦：创作时间
第三节　建立体系
爱森斯坦：体系创建者
布莱松和电影术
第二章　现象与影像，现实与书写第一节　影像与现象
语言与视像：戈达尔
电影与绘画：侯麦
自然与绝对：塔尔科夫斯基
视觉与视觉：布拉克哈格
影像与影像：弗兰普顿、夏里兹、库比尔卡
第二节　视觉与现实
自动书写的现实：帕索里尼
重新思考过的现实：爱浦斯坦
被揭示的现实：维尔托夫、格里尔逊、伊高扬
“事实如此”：罗西里尼、斯特劳布
现实主义：法斯宾德
第三节　写作与风格
杜拉斯：写作
阿斯特吕克：从场面调度到摄影机笔论
希区柯克：“悬念”是重要的形式
潘林宣：“对位”句法
吉亚尼谦、弗莱舍：重新组合
第四节　诗意电影
流动的镜头感：让·爱浦斯坦
帕索里尼：“诗意电影”
谷克多（和布莱松）：诗歌精神
第三章　电影机器与社会作用第一节　表演与观众：效用性
情绪参与：希区柯克与悬念

实质参与：爱森斯坦与“陶醉”
立即行动：法斯宾德的观众理论
第二节　社会责任
共和国理念的电影导演：格里尔松
为社会真理而服务的电影导演：维尔托夫
教育性思想：罗西里尼
第三世界的政治观：罗沙
第三节　电影乌托邦
法斯宾德：电影帮助人们生活
帕索里尼：诗歌乌托邦
塔尔科夫斯基：艺术为大众
斯特劳布：现实就是乌托邦
杜拉斯：“让电影完蛋吧”
戈达尔：退化即拯救
第四章　电影艺术与创作第一节　电影与其他艺术
侯麦：论古典时期的必要性
论电影的优势：克莱尔、塔尔科夫斯基
论电影是艺术的综合：爱森斯坦、戈达尔、拉武·鲁兹
第二节　创作者，艺术家
什么是“电影艺术家”？
艺术家：塔尔科夫斯基、谷克多等
作者策略：特吕弗
作者论：法斯宾德、伯格曼
第三节　电影制作
实验派的“拼凑艺术”
电影产业化：李维斯、普多夫金
手工艺：斯特劳布、杜拉斯、穆莱
第四节　实验与教学
实验派导演罗西里尼
库里肖夫的“试验工场”
雷的表演工坊
结语
参考书目
人名对照表
片名对照表